

**Musica nelle istituzioni religiose del meridione d'Italia: ipotesi di confronto  
fra le Cappelle Reali di Napoli e Palermo<sup>1</sup>**

Angela Fiore – Ilaria Grippaudo

Université de Fribourg – Università degli Studi di Palermo

**RESUM / RESUMEN / ABSTRACT**

El present article aporta una panoràmica des de la musicologia urbana de les institucions musicals a Nàpols i Palerm entre els segles XVI i el XVIII, les pràctiques musicals i la circulació de música i músics dins d'una mateixa ciutat. L'article també demostra la preponderància de la Capella Reial, les vinculacions amb la cort de Madrid i les relacions dels virreis amb l'aristocràcia i el mecenatge d'aquests en uns territoris políticament complexos, especialment Nàpols, en una època –el *Siglo de Oro*– on era pol d'atracció de moltes personalitats culturals i innovació musical fins i tot més importants que la cort de Madrid.

El presente artículo aporta una panoràmica desde la musicología urbana de las instituciones musicales en Nápoles y Palermo entre los siglos XVI y XVIII, las prácticas musicales y la circulación de música y músicos dentro de una misma ciudad. El artículo también demuestra la preponderancia de la Capilla Real, las vinculaciones con la corte de Madrid y las relaciones de los virreyes con la aristocracia y el mecenazgo de estos en unos territorios políticamente complejos, especialmente Nápoles, en una época -el *Siglo de Oro*- donde era polo de atracción de muchas personalidades culturales e innovación musical incluso más importantes que la corte de Madrid.

This article provides an overview from the urban musicology of the musical institutions in Naples and Palermo between the 16th and 18th centuries, the musical practices and the circulation of music and musicians within the same city. The article also demonstrates the preponderance of the Royal Chapel, the connections with the court of Madrid and the relations of the viceroys with the aristocracy and the patronage of these in politically complex territories, especially Naples, at a time -the *Siglo de Oro*- where it was the pole of attraction of many cultural personalities and musical innovation even more important than the court of Madrid.

**PARAULES CLAU / PALABRAS CLAVE / KEY WORDS**

Musicologia urbana; Capella Reial; Nàpols; Palerm; virregnats; mecenatge  
Musicología urbana; Capilla Real; Nápoles; Palermo; virreinos; mecenazgo  
Urban musicology; *Cappella Reale*; Naples; Palermo; viceroyalty; Patronage

**RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED:** agost 2016 / agosto 2016 / August 2016

**ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE:** octubre 2016 / octubre 2016 / October 2016

<sup>1</sup> Nel presenta contributo i paragrafi 1, 2, 3 e 4 sono stati realizzati da Angela Fiore. I paragrafi 5, 6 e 7 da Ilaria Grippaudo.

## 1. Introduzione

Fra xvi e xvii sec. la situazione politica e culturale di Napoli e Palermo presenta caratteristiche fra loro assimilabili e al contempo assai diverse da quelle delle altre corti europee, essendo entrambe province spagnole. La fitta rete di interscambi fra monasteri, conventi e chiese si strutturava attraverso la presenza delle cappelle musicali, e in particolar modo delle rispettive Cappelle Reali.

Il vicereame spagnolo abbraccia un esteso arco di tempo che va dal 1503 al 1713, durante il quale Napoli si trovò ad essere capitale di un vicereame senza una corte o un governatore stabile, in quanto gli avvicendamenti del rappresentante di Spagna si susseguivano a pochi anni di distanza, o, in alcuni casi, a pochi mesi l'uno dall'altro. Quindi analogamente a quanto accadde in altri territori dell'Impero spagnolo, Napoli vide uno stuolo di amministratori locali che attuarono molte politiche contraddittorie. La stessa cosa avviene in Sicilia, dove già agli inizi del xv secolo (precisamente nel 1412) il trattato di Caspe aveva sancito la fine dell'indipendenza del regno e determinato l'arrivo dei primi viceré, nominati da sovrani aragonesi fino al definitivo passaggio alla corona spagnola, il 23 gennaio del 1516.

Tuttavia, né Napoli né Palermo costituirono mai delle semplici province spagnole, e da un punto di vista culturale esse si posero come rilevanti laboratori politici e creativi della Spagna; soprattutto Napoli, durante i momenti più eccelsi del *Siglo de Oro*, seppe attrarre le migliori personalità dei domini spagnoli, in molti casi superando la stessa corte imperiale.

Il presente studio si propone di mettere a confronto due fra le più significative realtà musicali del meridione d'Italia fra xvi e xviii sec., le cappelle reali di Napoli e Palermo, evidenziando i rapporti delle due compagnie con le istituzioni religiose cittadine. Come sarà possibile vedere nelle prossime pagine, i documenti d'archivio non confermano soltanto i legami della Cappella palermitana con quella partenopea, ma forniscono importanti informazioni sui repertori, sugli organici, e soprattutto sulle interazioni con il tessuto sociale, tali da far comprendere che si trattasse di realtà pressoché gemelle. Le due cappelle erano infatti nel medesimo modo simboli di opulenza e potere, cenacoli di musicisti per lo più di origine spagnola, i cui membri facevano capo a specifiche corporazioni di mutua assistenza riproponendo la prassi iberica dell'associazione corporativa fra musicisti.

## 2. La Cappella Reale di Napoli

La Real Cappella di Palazzo è stata da sempre considerata la più prestigiosa delle istituzioni musicali della città di Napoli. La sua costituzione si deve al viceré Pietro de Toledo<sup>2</sup> che nel 1555 volle creare un ensemble strumentale e vocale il cui compito era quello di accompagnare le cerimonie religiose e mondane della corte.<sup>3</sup> La Cappella Reale era alle dirette dipendenze economiche e legali di Madrid ed operava all'interno dell'omonima istituzione sita nel Palazzo Reale di Napoli accanto alla Sala dei Viceré. La Cappella Reale, intesa come istituzione, era infatti

---

<sup>2</sup> Pedro de Toledo (Salamanca, 1484 – Firenze, 22 febbraio 1553) fu marchese consorte di Villafranca, dal 1532 al 1553 fu viceré di Napoli per conto di Carlo V d'Asburgo. Il suo arrivo come viceré nel settembre del 1532 segnò una svolta fondamentale nella storia del regno e della sua capitale. I 20 anni della sua amministrazione furono infatti caratterizzati da cambiamenti politico-sociali e da una trasformazione economica ed urbana. Egli rese la città di Napoli una delle roccaforti dell'impero spagnolo, migliorando le condizioni di vita della popolazione.

<sup>3</sup> Sulla Cappella Reale si vedano: Prota-Giurleo, 1952: 19-77; Dietz, 1972: 379-406; Cotticelli e Maione, 1993; Maione, 2000: 1-129; Cotticelli e Maione, 2006: 21-54 con cd-rom allegato; Maione, 2005: 309-341; Fabris, 1983: 63-110; Fabris, 2001: 235-250; Fabris, 2007; Krause, 1998: 271-295; Krause, 1993: 235-257; Maione, Di Dato e altri, 2004; Magaudo e Costantini, 2009.

composta da diverse personalità: il cappellano maggiore, un sagrestano maggiore, un maestro di cerimonie, otto cappellani, due chierici, ventiquattro cappellani d'onore e i musicisti.<sup>4</sup>

È difficile tracciare una puntuale descrizione delle vicende della compagine musicale del Viceré dal momento della sua istituzione fino al tardo Settecento: sono infatti poche le notizie relative ai primi periodi di attività della Cappella. Numerose informazioni suffragate dalle ricerche di alcuni studiosi napoletani come Prota-Giurleo, Di Giacomo, Maione etc. ne osservano l'evoluzione dal 1650 in poi, quando essa in realtà ha già un secolo di vita. I registri di *Mandatorum* custoditi presso l'Archivio di Stato di Napoli da cui Ulisse Prota-Giurleo, prima dei disastri della seconda guerra mondiale, aveva tratto informazioni sulla Cappella, purtroppo sono andati distrutti.

Di certo però da fine Cinquecento a metà Seicento la Real Cappella raccolse attorno a sé compositori e soprattutto celebri organisti che contribuirono a creare il suo prestigio. Il primo direttore fu il compositore e teorico spagnolo Diego Ortiz<sup>5</sup> seguito da altro spagnolo Francisco Martinez de Loscos. Fu poi la volta di due maestri fiamminghi Bartolomeo Roy nel 1583 e il celebre Jean de Macque nel 1599. Quest'ultimo ebbe il merito di rendere maggiormente autonoma l'istituzione napoletana, sganciandola dall'influenza iberica e facendo di essa il punto di riferimento delle nuove tendenze della musica strumentale. Ad interrompere la successione di musicisti stranieri sarà l'organista e compositore Giovanni Maria Trabaci che nel 1614 venne nominato maestro della Real Cappella mantenendo l'incarico per ben 33 anni. Nel 1647 la direzione passò ad Andrea Falconieri e in seguito, a Filippo Coppola e Pietro Andrea Ziani.<sup>6</sup> Alla morte di Ziani avvenuta nel 1684 prese la carica di maestro di cappella Alessandro Scarlatti, giunto a Napoli un anno prima. Tuttavia la presenza del maestro palermitano alla guida della cappella non fu continua a causa della fama internazionale del maestro e dei suoi molteplici impegni.<sup>7</sup> Nel 1703 Scarlatti abbandonò temporaneamente la direzione dell'istituzione napoletana e venne nominato tramite concorso Gaetano Veneziano, rimpiazzato però da Francesco Mancini nel 1707, a seguito dell'arrivo degli Austriaci, essendo infatti Veneziano un simpatizzante del governo spagnolo.

Attorno alla Cappella Reale orbitarono numerosi musicisti di origine iberica come Luis de Guzmán, Francisco Salinas, Giovanni e Pietro Gutiérrez, Gaspar Sanz, ma la compagine vicereale fu anche cenacolo di musicisti provenienti da diverse zone del meridione, fra cui Puglia, Calabria e non da ultimo la Sicilia.<sup>8</sup> È probabile inoltre che il nucleo primitivo della Real Cappella, provenisse dalla "Capilla di Santiago" con sede nella Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, non a caso una delle istituzioni spagnole presenti a Napoli.<sup>9</sup>

La distruzione dei documenti relativi alla costituzione di questo organico rendono difficile comprendere di quanti musicisti si componesse realmente la Real Cappella nei primi anni del Seicento. Tuttavia Salvatore Di Giacomo, che aveva visionato i documenti presenti all'Archivio di Stato, aveva compilato una lista di 93 musicisti

<sup>4</sup> È Domenico Parrino a riportare questa composizione della Real Cappella. Lo storico aggiunge anche che i «musicisti» erano in numero di «quaranta col maestro di cappella». La composizione dell'organico variò numerose volte nel corso degli anni. Si veda Magaudo e Costantini, 2009: 299.

<sup>5</sup> Diego Ortiz nacque a Toledo intorno al 1510. Si ignorano la data ed il luogo preciso della sua morte, avvenuta probabilmente a Napoli circa nel 1570. Ortiz è noto soprattutto come teorico, nel 1553 pubblicò a Roma il *Tractado de Glosas* contenente vari brani per viola da gamba con accompagnamento di clavicembalo; si tratta di elaborazioni su alcune melodie e composizioni note all'epoca; questa opera ebbe grande importanza per lo sviluppo della musica strumentale.

<sup>6</sup> Sugli avvicendamenti di Jean de Macque, Giovanni Trabaci e in particolare sul periodo di direzione di Falconieri si veda: Fabris, 1987.

<sup>7</sup> Scarlatti tuttavia ottenne sempre il suo posto di direttore della Cappella Reale ad ogni suo ritorno nella capitale del Vicereame. Su Alessandro Scarlatti e la Cappella Reale si veda: Cotticelli e Maione, 1993.

<sup>8</sup> Si veda Larson, 1983: 63-77.

<sup>9</sup> Ulteriori ipotesi su questo punto sono oggetto degli studi di Giulia Veneziano all'interno del progetto internazionale di ricerca «Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli (1650-1750): musica, identità delle nazioni e scambi culturali», cfr. [www.musicisti.eu](http://www.musicisti.eu).

dal 1555 al 1603. All'epoca di Trabaci la cappella doveva contare 26 cantanti e 12 strumentisti. La sua struttura dovette rimanere sostanzialmente invariata fino all'arrivo di Scarlatti che ne ridefinì l'assetto adeguandolo alle nuove esigenze esecutive del tempo.

La Cappella Reale interveniva nelle funzioni liturgiche e profane organizzate presso il Palazzo Reale. I musicisti della compagine erano tenuti anche partecipare alle numerose 'cappelle reali' che venivano indette dai viceré, sia nella propria sede sia in altre chiese di Napoli.<sup>10</sup>

La Cappella divenne nel tempo un ensemble protagonista della scena musicale tramite il quale il viceré e la stessa corte intrattenevano rapporti con le numerose istituzioni cittadine. Alcuni dei musicisti della Cappella Reale furono infatti anche insegnanti di musica nei quattro conservatori maschili e nelle numerose istituzioni religiose femminili. Ad esempio, Cristofaro Caresana organista e cantore della Real Cappella fu attivo anche al conservatorio di Sant'Onofrio, e al contempo insegnante di musica delle monache di Donnaregina e della Solitaria; Gaetano Veneziano fu maestro a Santa Maria di Loreto e maestro delle educande del conservatorio dello Spirito Santo; Pietro Marchitelli, primo violino della Real Cappella, fu insegnante di violino delle monache e delle educande della Solitaria, etc.

### 3. Città, Cappella e Aristocrazia

I resoconti presenti nelle cronache e nei giornali dell'epoca o riportati nei diari dei viaggiatori ci donano maggiori informazioni sulle attività pubbliche della Cappella Reale di Palazzo e sulla assidua partecipazione dei musicisti agli eventi della capitale. La presenza dei musicisti di Palazzo alle celebrazioni cittadine aveva infatti un'importante funzione simbolica: mirava infatti a conferire il massimo splendore e solennità alla liturgia, rendendo l'occasione festiva un riflesso del potere sovrano e dell'altissima significazione socio-politica degli eventi stessi.

Organizzare sontuose e spettacolari celebrazioni significava infatti ostentare il potere che sottendeva ognuna di queste ricorrenze, intese come eventi non solo religiosi ma sociali che disegnavano anche un'evoluzione del costume e della cultura. Le spese per la gloria di Dio erano assolutamente necessarie nell'economia di ogni istituzione per garantire, accrescere e confermare il proprio posto nella gerarchia sociale della città. La straordinarietà di un culto era data dallo spettacolo offerto al fedele attraverso la ricchezza dei paramenti liturgici e l'impiego di sontuosi apparati. Le chiese si riempivano di luci e di effetti sbalorditivi, per una mise en scene provvisoria che mirava a suscitare la meraviglia del fedele. La musica costituiva ovviamente uno dei mezzi privilegiati per l'esaltazione di un cerimoniale che in genere aveva, nel canto del *Te Deum*, il suo fulcro.<sup>11</sup>

Come abbiamo accennato precedentemente, i musicisti della Cappella Reale accompagnavano i più importanti eventi dinastici riguardanti i sovrani ed alcune festività del calendario liturgico. I genetliaci dei sovrani beneficiavano di messe solenni spesso arricchite da più cori di musicisti, mentre per la recuperata salute si rendeva grazie con solenni esposizioni del Santissimo Sacramento. Ne troviamo un esempio nella cronaca riportata dalla «Gazzetta» di Napoli il 2 giugno 1693:

<sup>10</sup> Si trattava di riunioni plenarie dell'istituzione. La presenza del viceré era fondamentale per poter tenere Cappella Reale. Le 'cappelle reali' venivano riunite per festività ricorrenti oppure per occasioni particolari legate ad eventi dinastici o a vittorie militari. Sulle 'cappelle reali' avvenute a Napoli fra 1675 e 1768 si veda la ricostruzione proposta da Magaudo e Costantini, 2009: 308-313.

<sup>11</sup> I documenti riferiscono genericamente di liturgie, non sempre si specifica la tipologia di liturgie organizzate. Non è scontato che esse prevedessero la celebrazione di una messa, l'ufficio dei vesperi. Costante, invece, è la presenza del canto del *Te Deum*.

[...] per la di lui [di Carlo ii] riacquistata salute [...] S. E. [...] portossi sabato mattina [30 maggio] [...] nella cattedrale [...], ove intonando S. Em. il Te Deum, cantato solennemente da' musici di Palazzo, vi tenne l'E. S. cappella [...]. Et in tal congiuntura tutti gli stati ed ordini di persone ecclesiastiche e secolari della città, hanno con vive rimarche ed espressioni di giubilo fatto conoscere il profondissimo ossequio, che ciascheduno professa alla maestà sua, ed in fatti senza iperboli può dirsi che ne' detti tre giorni [30 maggio - 1 giugno], tra il festoso rimbombo del cannone, il lieto tonare de' mortaletti, il giolivo garrire delle trombe, l'aggradevole strepito de' marziali tamburi, la dolce sinfonia de' canori strumenti, la gratissima melodia dell'armoniche voci [...] rassembra questa capitale il trono dell'allegrezza, la reggia della felicità.<sup>12</sup>

Stesso dicasi per i riti funebri in onore di sovrani, esponenti di famiglie aristocratiche e clero, ad esempio le cerimonie funebri per la morte della regina madre di Spagna Marianna d'Austria nel 1696, per quelle di Carlo ii nel 1700 e numerose altre citate puntualmente dalle cronache della «Gazzetta». Il forte legame con Madrid si esplicitava anche attraverso le celebrazioni di ringraziamento per battaglie, incoronazioni, vittorie militari, date che riguardavano i regnanti e le famiglie aristocratiche.

Nel 1707 Napoli passò sotto governo austriaco ed ecco che innumerevoli celebrazioni si legarono alla casa imperiale d'Austria. L'incoronazione a re d'Ungheria di Carlo vi d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, avvenuta il 22 maggio 1712, venne festeggiata nella chiesa di Santa Chiara «da quelle dame religiose fatta magnificamente adornare», cantando un «solenne Te Deum e messa da' musici della R. Cappella, animata dagli armonici concertati del rinomato Matteucci Sassano, la cui funzione seguì sotto la triplice scarica dell'archibugio del battaglione alemanno [...]».<sup>13</sup> *Te Deum* e messe di ringraziamento furono celebrati per le diverse gravidanze della consorte di Carlo vi e per «l'augustissima prole al nostro imperadore».

Il vicereame austriaco si concluse nel 1734, quando con Carlo iii di Borbone, il regno tornò indipendente e iniziò una sua vita autonoma pur rimanendo strettamente legato alla Spagna. Il 10 maggio 1734 Carlo fece il suo solenne ingresso nella città di Napoli, salutato da una folla festante sulla quale faceva ricadere monete d'oro. Numerose istituzioni cittadine si prepararono a festeggiare tale evento storico con il concorso dei musicisti della Real Cappella, le clarisse di Santa Chiara predisposero una serie di artificiosi apparati,<sup>14</sup> ma anche le benedettine di Santa Patrizia, che «in attestato del godimento che han sentito per il felicissimo ingresso di sua maestà in questo Regno», illuminarono per tre sere il loro monastero, «e nell'ultimo giorno [...] fecero comparire la chiesa riccamente abbellita e cantarono il Te Deum con sceltissima musica [...]».<sup>15</sup>

Nel 1737 Maria Amalia di Sassonia divenne promessa sposa di Carlo di Borbone.<sup>16</sup> Le cronache della «Gazzetta» palesano l'euforia con la quale fu accolta la notizia a Napoli. Dal gennaio 1738 si susseguirono infatti numerose cerimonie di ringraziamento per l'annuncio del matrimonio. I novelli sposi furono salutati dalle religiose di Ss. Pietro e Sebastiano che «dimostrarono anche il loro singolare giubilo, con averne fatto dire il Te Deum, in ringraziamento al Signore [...] nella loro regal chiesa, con musica solenne fatta dal maestro della R. Cappella Domenico Sarro [...]».<sup>17</sup>

12 GDN 2 giugno 1693.

13 GDN, 21 giugno 1712 (1).

14 Sui festeggiamenti per l'ingresso di Carlo di Borbone a Napoli si rimanda a: Fiore, 2015: 33-60.

15 GDN, 25 maggio 1734 (5).

16 Ottenuta infatti la dispensa papale resa necessaria per sanare un impedimento causato da un rapporto di parentela, la cerimonia nuziale venne pubblicamente annunciata alla fine dell'ottobre 1737. La celebrazione del matrimonio avvenne poi a Dresda l'8 maggio 1738. La quattordicenne Maria Amalia sposò per procura Carlo di Borbone. La coppia si incontrò per la prima volta il 19 giugno in un villaggio sulla frontiera del Regno e fece il suo ingresso a Napoli il 4 luglio, in un clima di festa generale.

17 GDN, 8 luglio 1738 (5).

Anche le diverse gravidanze della regina Maria Amalia videro una grande partecipazione da parte delle istituzioni cittadine. La Real Cappella presenziò al conservatorio della Solitaria per un solenne *Te Deum* in occasione della prima nascita, nel 1740, di Maria Isabella Antonia,<sup>18</sup> mentre a Santa Chiara si organizzò un *Te Deum* per quella di Maria Josefa Antoinette,<sup>19</sup> deceduta però poco dopo. La «Gazzetta» annovera ancora l'esplicita partecipazione della Real Cappella per le nascite di altri figli di Carlo di Borbone fra cui, nel novembre 1748, quella del piccolo Carlo, destinato a diventare Carlo iv, continuatore del ramo spagnolo dei Borbone.

I musicisti della Cappella Reale erano soliti accompagnare alcune festività del calendario liturgico come le celebrazioni natalizie o pasquali, le cerimonie legate all'emissione di un voto oppure il culto di un santo patrono o protettore cui era riservata una particolare solennità e concorso di popolo. Così la «Gazzetta di Napoli» riporta la cronaca della festività di Santa Cecilia il 22 novembre del 1676:

Domenica [22 novembre] correndo la festa di S. Cecilia Vergine e Martire fu solennizzata dalli musici della Cappella Reale, nella chiesa di S. Paolo de' PP. Chierici Regolari, con ricco apparato, e avendovi invitati li musici di questa città, vi cantarono la messa solenne e il vespro a dieci cori di musica, che ne riceverono straordinaria consolazione tutti gli astanti.<sup>20</sup>

#### 4. I musicisti della Cappella Reale e le istituzioni religiose

I maestri e i compositori della Cappella Reale svolsero infatti un'intensa attività legata alla pratica liturgica.<sup>21</sup> Il risveglio artistico fra Sei e Settecento a Napoli fu determinato infatti dal moltiplicarsi delle attività religiose collegate ad istituzioni come chiese, monasteri, conservatori e confraternite, che ostentavano il loro potere e prestigio nelle varie celebrazioni grazie all'ausilio di grandi artisti e musicisti il cui compito era di rendere spettacolare e sontuoso ogni avvenimento con lo scopo di una liturgia prevalentemente offerta all'ammirazione. Il modello liturgico di base infatti era quello di un ambiente principesco, con tutta la logica di etichetta e di potere connesso. Ogni cosa tendeva alla spettacolarità, come se questi fossero fenomeni non solo religiosi ma sociali che disegnavano anche un'evoluzione del costume, della cultura, dello stile di vita.

I differenti aspetti di cooperazione fra Cappella Reale città e istituzioni religiose trovano una delle testimonianze più significative nei rapporti con i monasteri femminili di regio patronato. I monasteri femminili nei sec. xvi-xvii rivestirono di fatti un imprescindibile ruolo politico nell'affermazione e nel consolidamento del sistema aristocratico del viceregno di Napoli. Fra di essi, i monasteri di regio patronato furono veri e propri centri di emanazione del potere sovrano e per tal ragione mantennero saldi i legami con la corte, i viceré e la Cappella Reale. L'essere denominati istituzioni regie permetteva ai monasteri di essere maggiormente legati al potere sovrano, di godere di benefici e privilegi, di essere liberi di agire e di disporre dei propri beni in quanto sottratti all'autorità episcopale. Questo però comportava il verificarsi di numerosi conflitti tra poteri laici, gerarchie ecclesiastiche e nobiltà, soprattutto perché gli equilibri fra le diverse parti, erano resi ancora più precari dall'intervento di autorità come quelle dei nunzi apostolici e dei viceré. Essendo slegate dalle autorità ecclesiastiche locali, le istituzioni di regio patronato avevano maggiori concessioni anche riguardo l'impiego di

18 GDN, 15 marzo 1740 (3).

19 GDN, 23 gennaio 1742 (4).

20 GDN, 25 novembre 1676.

<sup>21</sup> Purtroppo, alle numerose informazioni desunte dalle fonti d'archivio sulle attività musicali della Cappella, come vedremo nelle prossime pagine, non corrispondono altrettante testimonianze musicali. Il catalogo redatto da Salvatore di Giacomo sui materiali da lui visionati presso l'archivio dei Girolamini riferisce di una raccolta manoscritta di mottetti di diversi autori membri della cappella reale, testimonianza diretta della produzione musicale sacra che si eseguiva normalmente alla corte vicereale di Napoli. Si tratta di una raccolta manoscritta in cui compaiono diversi autori quali A. Falconieri, Francesco Ansalone e Giovanni Romano assieme a Giovanni Maria Sabino. Si veda Fabris, 1987: 68 e Di Giacomo, 1918.

musica nelle cerimonie ordinarie e straordinarie. Differentemente dagli altri monasteri femminili, le fondazioni regie avevano stretti legami con la prestigiosa Real Cappella di Palazzo, i cui musicisti intervenivano per il corredo musicale di feste e liturgie e per la formazione musicale delle educande e delle figlie ospiti.<sup>22</sup> Tutto ciò fece sì che tali istituzioni divenissero veri e propri cenacoli di musicisti tra i più rappresentativi della città.

L'esempio che maggiormente testimonia i rapporti fra Cappella Reale e istituzioni religiose è il conservatorio di Nostra Signora della Solitaria, conosciuto anche come *Soledad*, un istituto assistenziale sorto alla fine del '500 con l'intento di raccogliere le orfane dei militari spagnoli di stanza a Napoli, per ospitarle ed educarle.<sup>23</sup> È interessante notare che a Palermo esisteva un'omonima istituzione ugualmente legata alla Cappella Palatina che è stata oggetto di studi di Anna Tedesco.<sup>24</sup> A Napoli, così come a Palermo, la *Soledad* era governata da personalità di spicco dell'ambiente militare e politico e rappresentava una sorta di sodalizio posto sotto la diretta protezione del Viceré. Le due istituzioni risultano simili non solo per tipologia di culto, per peso politico all'interno della città, ma anche per il legame fra i musicisti presenti alla *Soledad* e quelli del Palazzo Reale.

La *Soledad* partenopea fu inoltre la sede originaria della congregazione di Santa Cecilia dei Musicisti di Palazzo in seguito trasferitasi presso la chiesa di Santa Maria di Montesanto.<sup>25</sup> La congregazione, si installò presso il conservatorio nel 1609 ed era riservata ai musicisti della Cappella Reale che ogni anno celebravano, il 22 novembre, la festa della loro protettrice con apparati, musica e numerose celebrazioni liturgiche particolarmente fastose. Era dotata di un monte che tratteneva una percentuale sullo stipendio dei musicisti impiegandola in investimenti su compravendite di immobili e nell'organizzazione delle processioni cittadine. I musicisti affiliati godevano del pagamento dei giorni di malattia, della sepoltura e di messe in suffragio della loro anima. I musicisti di Palazzo erano tenuti oltre a versare un censo annuale a suonare in diverse celebrazioni come ad esempio nelle cerimonie di monacazione.<sup>26</sup>

La partecipazione dei musicisti della Real Cappella era particolarmente significativa nelle celebrazioni legate al culto di Nuestra Señora de la Soledad, corrispondente a quello della Madonna Addolorata. Il culto si diffuse infatti in Italia durante il periodo della dominazione spagnola, in particolare nello stato di Milano e nei regni di Napoli e Sicilia. Sia a Milano che a Palermo esistevano infatti chiese e congregazioni con questa dedicazione.

22 I decreti dei sinodi diocesani prescrivevano infatti per le istituzioni religiose il ricorso ai musicisti della Cappella dell'Arcivescovo detta anche della Cattedrale e ai figlioli del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo legato alla curia, bandivano pertanto il ricorso ai musicisti della Cappella Reale. La questione verrà ribadita dall'Arcivescovo di Napoli nel Sinodo del 1726: «Si ricorda alli Signori della Congregazione del Sinodo, chè la S. M. del Cardinal Caracciolo per evitare l'estorsioni, è spese superflue alli Monasteri, è Conservatori soggetti alla sua Giurisdizione, ordinò, chè nelle feste delle loro chiese, anche in occasione di monacazione, ò di altra qualunque funtione, si dovessero servire della musica della Chiesa Arcivescovale, ò pure di quella del Conservatorio di S.a Maria della Colonna detto de' Poveri di Gesù Cristo [...]». Cfr. ASDN, *Sinodo Diocesano 1726*.

23 La Fondazione Real Conservatorio della Solitaria, costituitasi nel 1996, ha preservato i documenti dell'Archivio storico nel corso degli anni. Attualmente le ricerche da me condotte, attraverso un'indagine a campionatura su alcuni materiali, hanno portato a chiarire e ad inquadrare il ruolo del conservatorio della Solitaria nel panorama musicale e spettacolare partenopeo fra Sei e Settecento. I primi risultati sono approdati nel volume Fiore, 2010.

24 Si veda Tedesco, 2001: 199-254.

25 Nell'Italia meridionale, dalla fine del Cinquecento in poi, soprattutto nei territori soggetti al dominio spagnolo, vi era infatti la consuetudine dell'associazione corporativa fra musicisti. Congregazioni e confraternite si moltiplicarono freneticamente nel corso dei secoli come società assistenziali, svolgendo un ruolo di tutela nei confronti dei propri componenti e regolamentando il diritto di esecuzione in pubblico e di insegnamento della musica. Le prime congregazioni di musicisti si erano diffuse nelle principali città italiane negli ultimi decenni del XVI secolo. Ricordiamo l'Unione dei Musicisti di Palermo fondata nel 1653 e oggetto di uno studio di Pagano, 1975: 545-563; a Messina esisteva una Congregazione di Santa Cecilia risalente al 1674 (cfr. Donato, 1983: 251-264). Sulle prime congregazioni di musicisti nelle sedi vicereali spagnole si veda anche Bianconi, 1982: 90; Fabris, 1994: 779-800; Fabris, 1983: 74-80.

26 Grazie al ritrovamento di alcuni documenti presso l'Archivio Storico del Conservatorio, si è potuto comprendere che la sede originaria della congregazione di Santa Cecilia era la chiesa di Nostra Signora della Soledad cui era annesso l'omonimo conservatorio. I risultati di questa ricerca e i relativi documenti sono stati pubblicati in Fiore, 2012: 25-44.

Rispetto ad altre celebrazioni, il cerimoniale liturgico e musicale per la festa «Dolori della madre Santissima» era infatti particolarmente solenne. Ne troviamo conferma anche nella «Gazzetta di Napoli»:

Nel trascorso Venerdì di Passione [13 marzo], siccome ancora ne' primi vesperi del giorno antecedente nella chiesa della Solitaria delle moniche spagnuole fu solennizzata la festa della Vergine de' Dolori con singolar magnificenza, così pel numeroso concorso di regi ministri togati e militari, con molta nobiltà, come per gli apparati ricchissimi di detta chiesa, illuminata splendidamente, con raddoppiati cori di scelti musici, avendo decorata la funzione, che riuscì nobilissima questo eccellentissimo sig. viceré, che vi tenne cappella solennemente, siccome fece altresì l'E. S. in quella di Monte Oliveto nella Domenica delle Palme [15 marzo] [...], cantandosi ivi il Passio da musici della Cappella.<sup>27</sup>

Musici e sonatori della Cappella Reale intervenivano anche nella rinomata processione detta appunto «della Solitaria» che partiva il Venerdì Santo a notte snodandosi da Pizzofalcone per le vie cittadine, portando in strada il mistero della morte di Cristo. Il potente fascino di questo rituale era dato dalla teatralizzazione del dolore, che prendeva vita non solo attraverso canto e parola, ma anche con la gestualità dei corpi, i giochi di luce, i rumori. Squilli di trombe annunciavano alla città l'approssimarsi del sacro corteo e il rullio dei tamburi accompagnava il passo cadenzato dei partecipanti. Il canonico Carlo Celano nelle sue cronache fa infatti riferimento a «una divotissima processione con i misteri della Sacra Passione» cui prendevano parte «tutti i capi dei Tribunali e Ministri, in modo che vi si vedono torchi accesi al numero di duemila e forse più» (Celano, 1692: 588). Fede, pathos, folclore si mescolavano nella ricostruzione visiva del dramma della Passione. Purtroppo non si posseggono testimonianze iconografiche relative alla processione, ma la descrizione di Jean Jacques Bouchard nel suo celebre *Journal* può essere utile a comprendere in che modo la processione avanzasse per le vie cittadine:<sup>28</sup>

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

La processione era arricchita da passi processionali, i cosiddetti «misteri», raffigurazioni artistiche della Passione e Morte di Cristo, che si ergevano su una base sagomata di legno detta «vara», realizzati sia in legno che in cartapesta dagli artigiani napoletani. I gruppi si ispiravano all'iconografia classica, oppure ad episodi citati nei Sacri Testi o nei Vangeli Apocrifi. Le statue, illuminate in modo da far risaltare i tratti del volto, le movenze di dolore e sofferenza, venivano spesso arricchite con preziosi ornamenti argentei ed elaborate composizioni floreali che ne esaltavano la bellezza. Alla processione prendevano parte, oltre al popolo ai clerici e sacerdoti, il viceré, tutte le alte autorità cittadine compresi i corpi militari, assieme ad uno stuolo di battenti, ovvero fedeli che accompagnavano il corteo con lunghe tuniche e cappucci e armati di flagelli, aggiungendo in tal modo alla preghiera la mortificazione fisica, in segno di penitenza e di partecipazione alla Passione di Cristo.<sup>29</sup> Il corredo musicale era affidato ancora una volta ai musici della Real Cappella di Palazzo come Donato Viglino, Tommaso Pagano, Paolo Ciliberti a fine Seicento, e più tardi a Leonardo Leo, Paolo Pierro, Pietro Marchitelli, Domenico

27 GDN, 17 marzo 1693.

28 Jean-Jacques Bouchard durante il suo soggiorno napoletano nel 1632, descrisse nel suo celebre *Journal* le tradizioni partenopee e le liturgie a cui aveva avuto modo di assistere. Bouchard, 1632: 182-185.

29 Si tratta di una tradizione dalle evidenti origini spagnole dove quelle rappresentazioni erano frutto del 'teatro de los misterios', che con la dominazione spagnola, cominciarono lentamente a diffondersi identificandosi come processioni penitenziali sui Misteri Dolorosi.



Sarri, Angelo Ragazzi, Pietro e Tommaso Scarlatti.<sup>30</sup>

L'attività dei musicisti della Real Cappella e della congregazione di S. Cecilia era dunque particolarmente legata al conservatorio della Solitaria, e sembra inoltre non limitarsi esclusivamente alle celebrazioni liturgiche ufficiali: esponenti della Real Cappella di Palazzo quali Andrea Ansalone, Giovanni Maria Trabaci, Cristoforo Caresana, Gaetano Veneziano, Alessandro Scarlatti, Pietro Marchitelli, Gennaro Ursino, Giuseppe De Bottis etc., furono chiamati a curare la formazione musicale delle religiose e delle educande ospiti oltretutto a solennizzare le differenti liturgie.

La Real Cappella ebbe stretti legami anche con il monastero delle clarisse di Santa Chiara, uno dei più antichi e prestigiosi chiostri cittadini.<sup>31</sup> L'investitura del monastero di Santa Chiara a sede delle grandi cerimonie di Stato, delle incoronazioni e delle sepolture regali, fece sì che esso diventasse nel corso dei secoli segno tangibile del potere dei sovrani.<sup>32</sup>

Le famiglie nobili della città erano solite riunirsi a Santa Chiara per assistere alle fastose cerimonie religiose, risiedendo in esso le figlie del patriziato napoletano. In questo monastero era infatti obbligatorio che la badessa appartenesse ad una delle famiglie aristocratiche napoletane quali i Caracciolo, i Carafa o i Pignatelli, ella era insignita del titolo di 'Regina di Pozzuoli' e, a riprova dell'autorevolezza della sua figura, era autorizzata a portare, in occasione di alcune festività, insegne reali quali manto, scettro e corona. Alcune preziose informazioni sui cerimoniali liturgici festivi a cui prendeva parte il viceré con la Cappella Reale sono testimoniati oltre che da documenti contabili anche da un vero e proprio manuale di "istruzioni di cerimonie" degli inizi del 1700. Un padre francescano Ludovico da Bologna, che aveva presieduto all'organizzazione delle cerimonie all'interno del monastero di Santa Chiara per 30 anni, aveva lasciato un memoriale delle cose necessarie per l'organizzazione di ciascuna festa, prima di terminare il suo servizio.

Fra le molteplici cerimonie citate, la nostra attenzione si sofferma sulle liturgie a cui prendeva parte il viceré, la corte con la sua Cappella Reale. Particolare attenzione era riservata al culto del Corpus Domini, così come racconta anche Giuseppe Sigismondo sottolineando la devozione del monastero al culto dell'Eucarestia:<sup>33</sup>

[...] Essendo dunque stata dedicata questa chiesa al Santissimo Corpo di Cristo, il re Roberto volle che la processione del Santissimo Sacramento, che usciva dalla Cattedrale nel giovedì dopo l'ottava della Pentecoste, passata fusse per questa chiesa, dentro della quale avesse l'arcivescovo data la benedizione alle suore ed al popolo, come anche oggi sta in uso; andando il re in questa chiesa in cui si attende nella mattina di detta giornata il Santissimo, indi ricevuta la benedizione dall'arcivescovo, accompagna il Sacramento sino all'Arcivescovato, col torchio acceso in mezzo al corpo della città che gli fa ala, preceduto da tutta

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

31 Il monastero era sorto nel 1317 per volontà del Re Roberto d'Angiò e di sua moglie Sancia di Maiorca. Sulla storia di Santa Chiara si veda Pane, 1954; Gallino, 1963; Valerio, 2006: 127-139; D'Andrea, 1987: 39-78. Il monastero vantava una grande tradizione musicale. Si veda: Fiore, 2015.

32 I quattro re delle due Sicilie e gli altri membri della famiglia reale sono infatti sepolti nella chiesa del monastero.

33 Sigismondo prosegue chiarendo il perché dell'intitolazione del monastero a Santa Chiara: «La chiesa però porta il nome di Santa Chiara, perché la regina Sancia v'introdusse le monache di santa Chiara d'Assisi della famiglia Lolli, sotto l'istituto del terz'ordine di san Francesco, e quindi venendo dette le suore monache di santa Chiara, così rimase questo nome alla chiesa». Sigismondo, 1788-89: 258.

la magistratura e tutti i cavalieri di corte per mezzo a due spalliere di soldati che da questa chiesa sino all'Arcivescovato sono dalla mattina situate sotto le loro rispettive bandiere. Festa la quale fa onore alla nostra città, sì per la divozione con cui si esegue che per la pompa, degna di esser veduta da ogni forestiere. Dalla vigilia di questa festa per tutta l'ottava, dalle signore monache si fa una ben alta macchina colla esposizione del Santissimo sull'altare maggiore, tutta illuminata a cera, come parimenti sta illuminata d'intorno tutta la chiesa, e dura per sino alle due della notte con musica a più cori e immenso concorso di nobiltà e di popolo [...].

Le celebrazioni del Corpus Domini a Napoli duravano una settimana e coinvolgevano la città tutta. La festa aveva inizio con una solenne e grandiosa processione capeggiata dall'arcivescovo.<sup>34</sup> Dopo aver fatto tappa nel seggio del Popolo nella piazza della Sellaria, detta anche del Pendino, nella quale era innalzato un sontuoso catafalco, veniva fatta eseguire musica dai «primi virtuosi della città» a cura dell'eletto del Popolo. Come anticipa Sigismondo, la processione terminava poi a Santa Chiara, dove avveniva la pubblica esposizione del Santissimo<sup>35</sup> e veniva celebrata una messa solenne con «musica sceltissima» con la partecipazione del viceré, delle più importanti autorità cittadine, dell'esercito e della corte. La festa si concludeva con il canto del *Pange lingua* eseguito dai musicisti della Cappella Reale. Nella settimana successiva al Corpus Domini aveva luogo un solenne ottavario. Le giornate erano articolate attraverso l'esposizione perpetua del Santissimo che prevedeva al termine dei vesperi il canto del *Pange lingua* affidato ai fanciulli del conservatorio della Pietà de' Turchini. Così la festa viene descritta in un avviso a stampa del 1736:

[...] Giovedì mattina, per la solennità del CORPUS DOMINI, da questa Metropolitana Chiesa fu fatta solita generalissima processione, quale la MAESTA' del RE nostro signore [...] fu ad osservarla dal trono, erettosi dentro il Sedile di questo Fedelissimo Popolo nella Strada della Sellaria [...] tutta nobilmente, e a meraviglia apparata, con maestosi Altari, uno de' quali era situato dentro il Sedile sudetto da dove la M.S., dopo ricevuta benedizione del VENERABILE per le mani dell'Eminentissimo Cardinal Spinelli Arcivescovo, si condusse nella Real Chiesa di S. Chiara, di Dame Religiose, riccamente ornata, e avendo ivi ascoltata la S. Messa, con tutti i Grandi della corte, Gentiluomini della Camera, Generalità, e Regio Ministero, e coll'intervento del Clero, e Musica della Sua Real Cappella si portò poi fuori del limitare della Porta di sì Gran Tempio, ad incontrare il VENERABILE, e ricevitane la Benedizione, con torchio a quattro lumi nelle mani, l'accompagnò fin al Maggiore Altare, e datasi dallo stesso Eminentissimo Arcivescovo la Solenne Benedizione alle Dame Religiose, e all'innumerabile Popolo invi concorso, S.M. nuovamente, con torchio acceso nelle mani, accompagnò colla solita innata sua pietà e divozione, il VENERABILE sino alla Chiesa Metropolitana. [...] E per tale solenne funzione S.M, a petizione di dette Dame Religiose di S. Chiara, non solo concedè lo Squadronamento della Soldatesca in quel di loro ampio Cortile, ma ben anche la triplice scarica del cannone di tutte le Regie Fortezze, e l solito grazioso donativo di tre cantara di polvere, per avvalersene nelle loro Sacre funzioni; per le quali si fanno sempre ammirare con general plauso, specialmente nel corrente Ottavario del SS. SAGRAMENTO con continua Musica a più cori, Panegirici, e con altre dimostranze fino all'ore notturne [...].<sup>36</sup>

Queste manifestazioni collettive che trasformavano la città in un teatro *en plein air* si radicarono nel corso dei secoli nella cultura performativa napoletana. Esse rappresentano non soltanto un osservatorio privilegiato di pratiche culturali urbane ma ci portano a comprendere quanto queste liturgie fossero il punto di confluenza di molteplici poteri. Ed è proprio il concorso del potere del viceré con la sua Cappella Reale, delle istituzioni religiose e della Curia a fare sì che essi divenissero principali momenti spettacolari centrali del fitto calendario liturgico partenopeo. Tuttavia, fino ad oggi le svariate carte d'archivio esaminate, per Napoli così come vedremo in seguito per Palermo, poco rivelano relativamente alle fonti musicali. Molto spesso l'utilizzo di musica e

34 Sulla festa del Corpus Domini si veda anche Antonelli, 2012: 232-238; Mancini, 1968.

35 L'esposizione del Sacramento avveniva grazie ad un'autorizzazione pontificia concessa su richiesta di re Roberto d'Angiò, particolarmente devoto al culto dell'Eucaristia, come conferma l'intitolazione del monastero al Corpo di Cristo.

36 I-Na, MS, f. 2556, app. p. 256. Le celebrazioni del Corpus Domini avevano poi termine con la processione dell'Ottava, meglio nota come processione dei Quattro altari, una tradizione sviluppatasi all'inizio del Seicento, una sorta di benedizione annuale del quartiere 'spagnolo' che aveva nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli il suo fulcro. La processione si soffermava per l'adorazione eucaristica su 4 altari montati agli angoli di questo isolato.

musicisti viene semplicemente accennato nei documenti, senza precisi dettagli relativi alla prassi, ai contenuti e alle modalità di esecuzione. La documentazione archivistica infatti solo raramente entra in contatto diretto con la musica. Malgrado ciò essa conserva il pregio di ricostruire il contesto, condizione indispensabile per ricostruire il sistema di consumo in funzione del quale hanno origine gli stessi repertori musicali.<sup>37</sup>

## 5. Oltre lo stretto: la Real Cappella Palatina di Palermo

Il modello di organizzazione delle attività musicali relativo al contesto napoletano si rispecchia perfettamente nell'ambito palermitano, caratterizzato da profili istituzionali pressoché identici, nonché dalla circolazione di medesimi generi e repertori. Ne derivano rapporti complessi che, pur riconoscendo la supremazia partenopea, riconsiderano in senso dinamico lo schema di opposizione fra centro e periferia. Di fatto in età moderna la Sicilia non si limita a recepire le novità napoletane, importando opere da quei territori, ma le rielabora in maniera autonoma, assumendo in alcuni periodi un ruolo di prestigio (si pensi alla scuola polifonica fiorita tra metà Cinque e primi anni Seicento) o ponendosi come interlocutore di un dialogo a più voci.

Peraltro, come a Napoli, una panoramica sulla vita musicale palermitana non può prescindere da un'analisi della situazione nelle istituzioni ecclesiastiche. Solo di recente alcuni studi hanno sottolineato il ruolo guida degli ordini religiosi sia maschili che femminili nel promuovere attività musicali di rilievo, soprattutto in corrispondenza delle cerimonie più importanti (Grippaudo, 2010). Il network di contatti e scambi musicali creato dai monasteri e dalle altre chiese si articolava attraverso gli spostamenti dei musicisti professionisti, spesso affiliati a istituzioni prestigiose. Eppure, nonostante la presenza nel territorio di diversi organici assimilabili al profilo di cappelle musicali, le fonti d'archivio non li nominano mai in quanto tali, per lo meno fino a metà Seicento. Di vere e proprie cappelle di musica si parla, invece, in relazione alle tre istituzioni cittadine più importanti: la cattedrale, il Senato e la Cappella Reale di San Pietro, comunemente nota come Cappella Palatina.

Dall'analisi dei documenti rimasti risulta evidente il ruolo leader della Palatina nel contesto musicale palermitano. Ulteriori ricerche hanno infatti mostrato come nelle istituzioni religiose fossero soprattutto i musicisti della Cappella Reale ad essere ingaggiati, allo scopo di aumentare la solennità delle celebrazioni di maggiore richiamo. Una ricostruzione più attenta della storia della cappella risulta quindi essenziale non soltanto in sé, ma in relazione al tessuto sociale palermitano e alle collaborazioni con altre istituzioni, sia in Sicilia che al di fuori di essa. Inoltre, se nel caso della cattedrale la perdita della documentazione ha impedito la ricostruzione delle sue vicende musicali, nel caso della Palatina una buona quantità di informazioni si può ricavare dai documenti conservati nel fondo del *Tribunale del Real Patrimonio* presso l'Archivio di Stato di Palermo. In particolare, due di questi confermerebbero il legame tra la Palatina e la Cappella Reale di Napoli nella seconda metà del xvi secolo. Il primo riguarda il basso Antonio Potenza, che figura tra i cantori ingaggiati dal viceré Marc'Antonio Colonna nel 1584 e che viene attestato a Napoli nel luglio dello stesso anno, prima nella cappella dell'Annunziata e successivamente nella Cappella Reale di Palazzo. Le sue abilità canore dovettero essere ben rinomate e apprezzate dai contemporanei, come testimonia il conte Alfonso Fontanelli che nel 1594 lo definiva «il primo basso di Napoli»<sup>38</sup> e ne lodava la voce profonda e soave, straordinariamente omogenea nei diversi registri. L'altro

<sup>37</sup> Il difficile reperimento delle fonti e la reiterata inaccessibilità di alcuni archivi e biblioteche contribuisce inoltre a non poter identificare i repertori utilizzati per queste occasioni celebrative. Si deve inoltre ricordare che la quasi totalità della produzione musicale sacra napoletana è ancora oggi custodita presso l'Archivio dei Girolamini chiuso agli studiosi da più di trenta anni o si trova prevalentemente fuori Napoli. Questa situazione comporta ancora oggi l'impossibilità di un confronto fra fonti musicali e fonti documentarie. Si veda in proposito: Marino, 2009: 823-923.

<sup>38</sup> Lettera trascritta in Pirrotta, 1971: 316.

esempio è offerto dal contralto Juan De Medina, anch'egli membro della Cappella Reale di Napoli dove viene documentato dal 1585 sino al 1590, per poi essere chiamato alla Palatina nel 1595 (Grippaudo, 2015a: 37-39).

Questi nuovi dati si aggiungono alle informazioni già note grazie ai contributi di Ottavio Tìby, musicologo palermitano che per si occupò della Palatina e della sua cappella di musica, dedicandole studi specifici risalenti alla metà del secolo scorso. L'esistenza di un fondo archivistico di facile accesso e il prestigio dell'istituzione furono i motivi che spinsero Tìby a conferire adeguato risalto alle attività musicali della Cappella Reale di Palermo, considerata la più importante del vicereame spagnolo in Italia dopo quella di Napoli. Nei due lavori che ne scaturirono (Tìby, 1952: 177-192 e Tìby, 1969: 41-46) lo studioso si poneva come scopo principale quello di sottolineare il ruolo chiave del viceré Colonna nel rilancio dell'istituzione e i suoi sforzi nel riformare l'organico musicale, rifondato nel gennaio 1584 e ratificato due anni dopo tramite decreto ufficiale di Filippo II. Peraltro è interessante notare come il primo nucleo della cappella di musica risultasse formato da soldati o "uomini d'armi" particolarmente dotati sul lato musicale, esattamente come accaduto a Napoli in occasione della fondazione della nuova Cappella Reale di Palazzo. Questo elemento trova conferma in un gruppo di documenti dell'Archivio di Simancas, con pagamenti destinati ad alcuni membri della compagnia d'armi di don Gómez de Carvajal, ingaggiati quali musicisti dell'istituzione palermitana nel maggio 1584.<sup>39</sup>

Il merito di Tìby è stato quello di aver concentrato per la prima volta la propria attenzione sull'organismo musicale più importante della città, dando risalto alle fonti documentarie e tracciando la storia della cappella dall'anno della rifondazione fino all'inizio del secolo successivo. Tuttavia la scelta di considerare esclusivamente il fondo del *Tribunale del Reale Patrimonio* ha comportato diversi errori di valutazione, come ad esempio l'ipotesi che le attività musicali della Palatina non fossero coltivate prima del 1584 e che il suo splendore fosse circoscritto ad un periodo limitato, compreso tra fine Cinquecento e metà Seicento. Al contrario, il ruolo musicale della cappella sembrò rimanere invariato per tutto il XVII secolo e anche nel secolo successivo, come si evince dal confronto di fonti appartenenti a tipologie diverse (cronache, relazioni, documenti d'archivio). Nella maggior parte dei casi tali documenti riferiscono di cerimonie musicali che avevano luogo in contesti diversi dalla Cappella Reale, pur usufruendo dei musicisti dell'istituzione. Ciò testimonia la grande richiesta dei cantori e suonatori della Palatina, così come la relativa mobilità dei musicisti palermitani, condizionata ancora di più dall'appartenenza ad un'istituzione di prestigio qual era la cappella del viceré spagnolo in Sicilia.

## 6. Rapporti con le chiese cittadine: il Cerimoniale de' signori Viceré e altre fonti d'archivio

A smentire l'ipotesi della decadenza della Palatina durante il Seicento intervengono le informazioni sulla presenza dei musicisti dell'istituzione nelle chiese conventuali e monastiche della città, documentati secondo le modalità già analizzate per Napoli. Sfortunatamente le attestazioni palermitane risultano esigue, ma non per questo meno degne di considerazione, nella misura in cui ci danno conferma del prestigio di cui tali musicisti godevano e che li rendeva particolarmente ambiti dagli ordini religiosi.

Risulta inoltre difficile valutare l'intricato rapporto fra controllo regio, giurisdizione ecclesiastica e rivendicazioni autonome, e quali fossero le ricadute sul piano musicale, considerando la controversa questione dell'estensione del regio patronato a tutte le chiese dell'isola, in virtù dell'antico privilegio della legazia apostolica (D'Avenia, 2011: 275-292). Per esempio dai volumi delle *Regie Visite* veniamo a sapere che nel XVIII secolo le istituzioni sotto la giurisdizione del sovrano erano ancora le cattedrali, i monasteri benedettini e quelli basiliani, ma che il

<sup>39</sup> E-SIM, *Visitas de Italia*, Legajo 201-8 e 201-29, anno 1584. A tale proposito si veda Grippaudo, 2015a: 56-59.

patronato poteva sempre essere esteso a ogni chiesa dell'isola.<sup>40</sup> È tuttavia ragionevole che l'intervento dei musicisti della Cappella Reale fosse obbligatorio in alcuni casi, soprattutto in relazione alla presenza del viceré. Infatti, per questioni di rappresentanza e visibilità politica, in occasioni particolarmente solenni il viceré 'faceva cappella reale' nelle più importanti istituzioni ecclesiastiche portando con sé i propri musicisti.<sup>41</sup>

Tra le fonti che risultano di maggiore interesse per seguire gli spostamenti del viceré e la sua presenza nelle istituzioni della città troviamo il *Ceremoniale de' signori Viceré*, conservato in forma manoscritta nel fondo Protonotaro del Regno dell'Archivio di Stato di Palermo e parzialmente pubblicato in edizione moderna nel 1976 (Mazzarese Fardella e altri, 1976). Come segnalato da più parti, il *Ceremoniale* non va considerato come un protocollo dalla funzione prescrittiva, bensì come un insieme di descrizioni di cerimonie dell'epoca, assolvendo dunque al medesimo compito di cronache e diari (Benigno, 2008: 134). Tuttavia proprio le notizie sulla musica appaiono scarse e spesso generiche, sebbene in diversi casi ugualmente degne di considerazione.

Per quanto riguarda le celebrazioni che si svolgevano nella Palatina, quasi sempre le indicazioni si limitano a riferire di messe e vesperi cantati o dell'esecuzione del *Te Deum Laudamus* in corrispondenza di eventi di particolare rilievo, fra cui l'elezione del nuovo pontefice Alessandro viii (festeggiata il 24 aprile 1655) o ancora la fine dell'assedio dei Francesi alla città di Pavia, il 27 settembre dello stesso anno (Mazzarese Fardella e altri, 1976: 224). Eventi politici furono anche alla base della cerimonia del 23 giugno 1652, caratterizzata dalla presenza del viceré duca dell'Infantado, dalla Messa cantata della Concezione e dall'esecuzione musicale del *Te Deum Laudamus* (Mazzarese Fardella e altri, 1976: 193). La musica costituì anche parte integrante del funerale del viceré Antonio Pimentel marchese di Tavara, secondo un modello già codificato in precedenza: la celebrazione della novena nella regia cappella il 7 aprile del 1627 e ogni mattina il canto del primo notturno di morti con messa solenne e musica (Mazzarese Fardella e altri, 1976: 113). In più di un caso l'indicazione *more solito* allude a pratiche consuetudinarie, che per questo non necessariamente vengono descritte nel dettaglio. Qualche informazione in più ci viene fornita il 20 dicembre 1667, per il compleanno del sovrano Carlo ii:

A 20 dicembre 1667 Sua Eccellenza per il complimento dell'anni di Sua Maestà tenne cappella in San Pietro, calò a piedi associato da tutti *more solito*, occupando la destra il Principe di Petrapertusa e la sinistra il Pretore, cantò la Messa il Ciantro et alla fine s'espose il Santissimo con cantarsi la litania della Madonna e la Salve in musica, e si fece la benedizione con levarsi il Santissimo. Sua Eccellenza se ne salì sopra associato dalli suddetti, et entrato nella galleria licentiatosi il Consiglio Sua Eccellenza rimato al muro ricevè solo senza la signora Viceregina il *parabien* e dalla nobiltà e Città *more solito* (Mazzarese Fardella e altri, 1976: 318).

In questi casi il coinvolgimento dei musicisti della Palatina viene dato per scontato, sebbene solo di rado venga dichiarato in modo esplicito. Unica eccezione è costituita dai dettagli relativi alla Quaresima del 1604, precisamente alla domenica del 14 marzo, quando il viceré Lorenzo Suarez Figueroa duca di Feria si recò sul letterino della Cappella di San Pietro e lì «con la sua musica intisi Missa dove da poi venne la Città la quale havea andato all'accompagnamento delli Inquisitori per li loro editti» (Mazzarese Fardella e altri, 1976: 41). Poco più avanti si specifica che il venerdì non era prevista la predica, «perché ha da dire la lettione la sera», e che invece si

40 La documentazione inerente alle regie visite è conservata presso l'Archivio di Stato di Palermo (I-PLa), nel fondo della *Conservatoria del Real Patrimonio*, organismo creato agli inizi del XV secolo allo scopo di controllare e registrare le scritture contabili che avessero attinenza con il patrimonio regio e con il fisco. La visita più antica di cui si ha notizia risale alla prima metà del XV secolo e venne effettuata dal Real Tesoriere a scopi puramente fiscali. A essa ne seguirono altre quattro, svoltesi fra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, di cui però non ci sono rimasti gli atti relativi. Notizie indirette le possiamo ricavare dagli scritti di Giovanni Angelo De Ciocchis, visitatore regio negli anni '40 del XVIII secolo. A tale proposito si veda Collura, 1979-1980: 443-451.

41 Come specifica Gioacchino Di Marzo, «dicesi *cappella reale* in Sicilia l'assistenza che fa in chiesa dall'alto del regio trono il rappresentante del re, mentre si celebra la messa cantata o altra solennità, giusta il privilegio dell'Apostolica legazia, proprio della monarchia siciliana» (Di Marzo, 1870: 313).

disse il *Miserere*, aggiungendo che «la musica è stata di Sua Eccellenza e che il Miserere non fu a Palazzo» (Mazzarese Fardella e altri, 1976: 42).

Sebbene le indicazioni sull'intervento del viceré nelle chiese palermitane siano sensibilmente più numerose, le annotazioni sugli eventuali contributi musicali risultano troppo generiche per assumere la partecipazione dei musicisti della Cappella Reale. È comunque possibile formulare alcune considerazioni sulla rete di istituzioni coinvolte, che includevano innanzitutto la cattedrale, quasi sempre sede delle grandi occasioni ufficiali, insieme alle chiese appartenenti alle più importanti comunità religiose, sia maschili (San Giuseppe, Casa Professa, San Domenico, Santa Maria la Misericordia, San Martino delle Scale) che femminili (Santa Maria della Pietà, Santa Maria dell'Ammiraglio, Santa Caterina d'Alessandria, Santa Maria di Monte Oliveto). In alcuni casi la descrizione si arricchisce di maggiori dettagli, come l'8 gennaio 1653 per la festa del Tribunale della Gran Corte presso la Casa Professa dei Gesuiti, in seguito alla presa di Barcellona:

Vi fu messa nel mezo dell'arco maggiore una piramide molto alta, e sopra di quella un carro nello quale a scena stavano a seder li novi Angioli Custodi delle Province di Spagna con le spade nelle mani e cantorno molto in musica, alle quali scese dalla sommità una sfera la quale si aprì in quattro et all'ultima Santa Rosalia che pure in musica discorse sopra la presa di Barcellona (Mazzarese Fardella e altri, 1976: 196).

Se in diversi casi si può ipotizzare che la musica fosse a carico dell'istituzione accogliente, in altri non sembra improbabile che le cappelle collaborassero tra di loro, come si attesta per alcune occasioni. Questo tipo di collaborazione risulta certa per quegli eventi che riferiscono della partecipazione di tutti i musicisti della città di Palermo, precisazione che troviamo riguardo all'ottava in onore di San Mamiliano celebrata in cattedrale nell'ottobre 1658 con l'accompagnamento di «4 chori di musica costando di tutti quelli di Palermo e di Monreale». Il riferimento a singoli virtuosi è invece assai raro e si riscontra solo per personalità di un certo rilievo. È il caso di Marcantonio Sportonio, dal 1655 soprano ordinario della Cappella Reale, testimoniato per i festeggiamenti del 20 febbraio 1658:

A 20 febraro incominciorno li tre giorni della luminaria per la nascita dell'Infante. Domenica si dovea fare la festa delli caroselli e per il tempo non si fece se non il di seguente la quale riuscì bellissima, e vi furono quatrigli ricchissimi; [...] la sera vi fu sarao nel salone che tutto era apparamentato con essersi accomodata scena per li cavalieri in sembianza di giardino, e si diede principio con l'uscita d'un carro dentro le quali il musico famoso chiamato Marc'Antonio, e cominciò molto lento a salire sopra dove stava accomodato a modo di cielo cantando, e mentre stava nell'aria abbassorno quattro abballarini calati di quattro comete e fecero un bellissimo ballo, e dopo cominciò quello della torcia e finì verso 8 hore di notte (Mazzarese Fardella e altri, 1976: 253).

Talvolta il *Ceremoniale* fa riferimento a esibizioni musicali in istituzioni ecclesiastiche non palermitane, nel caso specifico a Messina. Vengono citate la «rappresentazione d'Abel e Cayn» del 1639 presso la chiesa dell'Annunziata dei padri teatini, dove si cantò musica (Mazzarese Fardella e altri, 1976: 144) o ancora la «recitatione dell'annunciazione in musica» del 23 dicembre 1663 alla quale furono presenti sia il viceré che la viceregina, in occasione della novena di Natale nella medesima chiesa dei Teatini (Mazzarese Fardella e altri, 1976: 285). Troviamo anche un riferimento al dialogo in musica eseguito il 24 febbraio 1664 nella chiesa di San Nicolò, Casa Professa dei Gesuiti, e replicato il 26, ultimo giorno di Carnevale (Mazzarese Fardella e altri, 1976: 289). Nessuna notizia viene invece fornita sulla «rappresentazione dell'Immacolata concezione» recitata in musica presso la chiesa di Santa Maria la Misericordia dei padri di San Francesco, alla quale assistette il viceré Giovanni d'Austria, giunto da poco a Palermo.

Da quanto detto, risulta chiaro come il *Ceremoniale* costituisca una fonte preziosa per ricostruire un quadro degli

impegni legati alla corte vicereale lungo tutto il xvii secolo, ma risulta di per sé insufficiente per comprendere le dinamiche di interazione musicale fra la Cappella Reale e altre istituzioni. Per ottenere un quadro più completo è necessario fare affidamento ad altre fonti, in particolare alla documentazione di archivio prodotta dalle stesse istituzioni religiose. Lo spoglio dei volumi contabili datati al Seicento ha infatti permesso di certificare le presenze dei musicisti della Palatina nei conventi e monasteri più influenti. Il riferimento riguarda quasi sempre l'indicazione del solo maestro di cappella o di un musicista di particolare rilievo, accompagnato dalla dicitura "et compagni" che quindi solitamente si limitava ad alludere all'affiliazione istituzionale. È quanto si evince dalla documentazione di prestigiose comunità femminili, quali il monastero di Santa Maria dell'Ammiraglio (detto "la Martorana"), Santa Maria del Cancelliere o Santa Maria della Pietà, tutte ampiamente documentate dal *Ceremoniale*. Le precedenti istituzioni si avvalevano dei contributi dei musicisti palatini per celebrare le feste di maggiore richiamo, in particolare le feste dei santi titolari, il *Corpus Domini* e le Quarantore. Tuttavia gli organici erano di rado esplicitati nel dettaglio. Probabilmente bastava il riferimento al musicista di più chiara fama per sottolineare l'importanza dell'evento e soprattutto la qualità degli interventi musicali previsti.

I documenti d'archivio rimandano anche a istituzioni maschili, come il convento del Carmine Maggiore, che per la maggior parte delle occasioni festive sembrava avvalersi di forze musicali interne. Tuttavia in alcuni casi si registrano emolumenti a musicisti straordinari, spesso relativi al vitto o ad altre elargizioni in natura. Ciò accade il 18 luglio 1582, in occasione della festa del titolo, allorché si prevede il pagamento di 1 onza 7 tari e 4 grana «per dare da mangiare alli cantori di sua eccellenza quali fecero musica alla messa maggiore et a tutti dua li vesperi». <sup>42</sup> Il caso documentario più fortunato è tuttavia offerto dal convento di San Domenico, che riporta diversi pagamenti ai musicisti del viceré sin dai primi anni del Seicento, in particolare durante l'Epifania, giustificati dall'intervento della massima autorità durante la celebrazione del mattutino. Che tale presenza fosse abituale ci viene confermato da altre fonti, allusive alla cornice celebrativa dell'evento:

6 di gennaio [1647]. Questa sera Sua Em.<sup>a</sup> venne alla chiesa di s. Domenico a sentire l'ufficio dell'Epifania, conforme ogn'anno si suole fare, con eccellentissima musica, lumi e sontuosi apparati. Per la cui venuta in quella chiesa uscirono tutte le mastranze armate, con li loro consoli, facendo col capitano, pretore e giurati dell'ill.<sup>mo</sup> senato, strascorrendo a parte tutta la città per spegnere l'incendio di qualche popolar disturbo, come sera che molti vanno passeggiando oziosamente. <sup>43</sup>

Oltre ad acquisti di carta rigata per responsori, informazioni sul trasporto di strumenti e interventi dei *piffari* del Senato, le fonti archivistiche registrano il contributo dei musicisti del viceré, fra cui due cantori castrati nel 1622 e ben quattro per la celebrazione del 1623, unici casi finora chiaramente esplicitati nei libri contabili delle chiese palermitane. <sup>44</sup> Nel 1628 si attesta musica a tre cori, per la quale vengono pagate 10 onze e 18 tari, più 13 tari «per il prezzo di confetioni et biscotti per li musicisti che cantorno fuori delli hori deputati nel giorno del Padre S. Domenico e per il fratello del viceré». <sup>45</sup> Il coinvolgimento dei musicisti della Palatina viene anche suggerito dal riferimento del 30 marzo 1578 durante la Quaresima che annota «al padre fra Benedetto Seidita organista tari vinti quattro li quali servio alla musica di quaresima inclusi con alcuni beveragi che detto padre organista diedi alla musica di sua eccellenza». <sup>46</sup> La presenza di questa indicazione parrebbe alludere al vero e proprio intervento del viceré alla celebrazione, così come avveniva durante l'Epifania. Riferimenti indiretti allo splendore musicale

42 I-PLa, *Corporazioni Religiose Soppresse*, Carmine Maggiore, vol. 252, c. 375v.

43 *Aggiunte al Diario di Filippo Paruta e di Nicolò Palmerino, da un manoscritto miscelaneo segn. Qq C 48. 1606-1628*. Cit. in Di Marzo, 1869: 51. Sebbene la dicitura «Sua Em.<sup>a</sup>» possa automaticamente far pensare all'arcivescovo o a qualche altra autorità ecclesiastica, le annotazioni del diario dimostrano che con questo titolo il cronista si riferiva al viceré.

44 Sulla presenza di cantori 'eunuchi' nell'ambito di cerimonie sacre palermitane si veda la relazione per la beatificazione di Rosa di S. Maria organizzata dal convento di Santa Cita nel settembre 1668. Cfr. D'Arpa, 1988: 25-26.

45 I-PLa, *Corporazioni Religiose Soppresse*, San Domenico, vol. 572, c. 209r.

46 I-PLa, *Corporazioni Religiose Soppresse*, San Domenico, vol. 474, c. 97r.

delle cerimonie a San Domenico si trovano anche in epoca più tarda, come nei manoscritti del marchese di Villabianca che alludono ai «quattro palchi di orchestre [...] per solennizzare ed ingrandire le pompe delle *cappelle reali*, che in questo magnifico tempio di s. Domenico dai vicerè di Sicilia celebravansi».<sup>47</sup>

I membri della Palatina venivano anche ingaggiati nelle vesti di insegnanti, sia nelle istituzioni maschili che in quelle femminili. A inizio Seicento la figura più ricorrente è quella di Antonino Morello, che alla fine del xvi secolo è testimoniato quale maestro di cappella della cattedrale, ma che in un documento del 1603 risulta anche tra gli *instrumentarii* della Cappella Reale.<sup>48</sup> Morello fu ingaggiato per impartire lezioni di musica alle monache di due prestigiose istituzioni, quali il monastero benedettino di Santa Maria del Cancelliere e quello domenicano di Santa Maria della Pietà (Grippaudo, 2015b: 440-441). Il suo campo di azione includeva comunque numerose altre comunità religiose, a partire dai gesuiti fino agli stessi domenicani. Ed è sempre a San Domenico che si riscontrano annotazioni relative alla presenza di Giulio Oristagno, organista della Palatina nella prima metà del Seicento. Nel convento Oristagno viene testimoniato sia come esecutore (nel 1607 risulta organista dell'istituzione per un salario di 6 onze annuali)<sup>49</sup> sia come insegnante (nel 1620 gli si elargiscono 24 tari al mese per impartire lezioni di musica al novizio don Vincenzo da Palermo).<sup>50</sup> Già comunque in precedenza il suo nome era comparso fra le pagine dei libri contabili dell'abbazia benedettina di San Martino delle Scale, ovvero nel 1610, quando vengono citati lui e compagni – probabilmente esecutori della Cappella Reale – per offrire il loro contributo alla solennizzazione della festa di San Benedetto.<sup>51</sup>

## 7. Circolazione dei musicisti, occasioni di musica e repertori

Negli anni delle collaborazioni con San Domenico alla guida della Palatina troviamo Vincenzo Gallo, valente musicista e compositore che cumulava il doppio incarico di maestro di cappella presso le due più importanti istituzioni religiose della città: la Cappella Reale e la cattedrale. Proprio nel 1622 Vincenzo Gallo veniva coinvolto per l'organizzazione dei contributi musicali destinati alle celebrazioni messinesi in onore di Sant'Ignazio di Loyola e San Francesco Saverio, canonizzati il 12 marzo da Gregorio xv. La notizia è inclusa in un opuscolo pubblicato a Messina nel 1622, a proposito del “pericoloso accidente” occorso al musicista mentre era assorto nel pensiero del «concerto, che doveva ordinare per il Vespro solenne della Adorazione de' Santi».<sup>52</sup> Scendendo le scale del suo convento, Gallo infatti inciampò e cadde in modo talmente rovinoso da rischiare la vita. Fu per la presunta protezione dei due santi che la caduta non causò alcuna conseguenza, permettendogli dunque di portare a termine l'incarico ricevuto.

Tuttavia di Gallo e della sua partecipazione alle cerimonie musicali al di fuori della Palatina sappiamo ben poco, a differenza di quanto accade con Vincenzo D'Elia. Quest'ultimo succedette a Cornelio Drago nella carica di maestro di cappella (a sua volta successore di Gallo e maestro dal 1625 al 1636), imponendosi ben presto nel panorama musicale cittadino. Sta di fatto che nella prima metà del Seicento Vincenzo D'Elia risulta il musicista più nominato nelle fonti archivistiche dei monasteri e conventi palermitani (Grippaudo, 2014: 380-383). Probabilmente fu sempre Vincenzo D'Elia a concertare le musiche per i festeggiamenti in onore di San Casimiro, organizzati nel 1636 presso la chiesa di San Nicolò da Tolentino dell'ordine degli agostiniani. La

47 *Il Palermo d'oggiorno di Francesco M. Emanuele e Gaetani marchese di Villabianca da' manoscritti della Biblioteca Comunale di Palermo a' segni Qq E 91-92*. Cit. in Di Marzo, 1873: 165.

48 I-PLa, *Conservatoria di registro*, vol. 1330, c. 222v.

49 I-PLa, *Corporazioni Religiose Soppresse*, San Domenico, vol. 570, c. 141r.

50 I-PLa, *Corporazioni Religiose Soppresse*, San Domenico, vol. 571, cc. 176r, 178v, 182v.

51 I-PLa, *Corporazioni Religiose Soppresse*, San Martino delle Scale – fondo II, b. 1137, Vacchetta 1609-1610, c. 35r.

52 Anonimo, 1622: 28. Si veda Collisani, 1988: 37, 53.



relazione, infatti, ci informa che per quella occasione «furono composti, e cantati in musica da l'Eccellente Maestro di Cappella Viceregia per tutta l'Ottava li seguenti versi, et Antifone in lode del Santo, con voci triplicate, e con soavi Sinfonie d'istromenti, cavati dal libro detto Thesaurus Precum, che compose il medesimo padre autore [Sebastiano Caruso]». <sup>53</sup>

La partecipazione della Palatina ad una celebrazione organizzata in un convento palermitano si riscontra negli stessi anni in occasione delle cerimonie in onore di San Pietro d'Alcántara, solennizzate nella nuova chiesa di Sant'Antonio di Padova dei padri riformati di San Francesco. Il culto nei confronti del santo spagnolo si era rafforzato in seguito alla beatificazione decretata da papa Gregorio xv nell'aprile 1622. A Palermo decisivo fu l'intervento di Fernando Afán de Ribera duca di Alcalá, nominato viceré di Sicilia nel novembre 1632. Fu proprio il viceré a promuovere i festeggiamenti del 1633, strutturati in modo tale che l'organizzazione di ciascun giorno dell'ottava fosse demandata ad una specifica autorità. In ogni caso la musica vi svolse un ruolo essenziale, in particolare durante la liturgia dei vesperi, coinvolgendo i musicisti della cattedrale e la «celebrada capilla de música, dicha de los Unidos» (probabilmente una forma embrionale dell'Unione dei Musicisti). Tuttavia furono gli esecutori della Palatina ad avere la parte del leone, in quanto protagonisti del primo e più importante giorno dei festeggiamenti, il 18 ottobre, finanziato direttamente dal viceré. In quell'occasione nel corso di ogni salmo venne eseguito un mottetto a due cori, accompagnato dal suono concorde di vari strumenti (organo, violone e tiorba) che mettevano in risalto «los diestros passages y artificiosos quiebros de aquellos músicos, cuya sonora melodía suspendía los ánimos de los oientes». <sup>54</sup>

Nella seconda metà del Seicento è Giacinto Quesada ad assumere il prestigioso incarico di maestro di cappella dell'istituzione, riprendendo la consuetudine tardo cinquecentesca che aveva visto musicisti spagnoli alla guida della Palatina. Il suo nome ricorre nelle pagine di diverse cronache del periodo, testimoniando il contributo al panorama musicale palermitano e in genere siciliano. In una relazione della seconda metà del Seicento Quesada è definito «Apolline chiaro, & armonico; assai caro alle Muse sagre, e civili; gran compositore, e pratico a dar legge a Musiche consonanze» (Matranga, 1666: parte ii, 4). È quindi un vero peccato che di lui non ci sia rimasta alcuna musica, bensì soltanto notizie indirette e pochi libretti. Fra questi il testo dell'*Oronthea*, «dramma musicale composto in musica dal Signor D. Iacinto Chesada maestro della Cappella Reale del Regno di Sicilia» su versi di Benedetto Sportonio, stampato a Palermo nel 1657 e rappresentato nel teatro dello Spasimo della stessa città. Il nome del musicista compare anche sul libretto de *Il sacrificio di Abramo* (Roma, 1648) che reca una dedica a firma di «Don Iacinto Chesada», suggerendo il contributo dello spagnolo alla composizione delle parti musicali (Franchi, 1988: 282-283).

Nel 1659 il musicista veniva coinvolto per le celebrazioni in onore della Madonna della Lettera, patrona principale di Messina, che poteva essere festeggiata con solennità in altre città siciliane, fra le quali la stessa Palermo. In quell'occasione gli ascoltatori godettero di un «eloquentissimo dialogo» eseguito nell'oratorio presso il chiostro di San Francesco, quando «il signor don Giacinto Chesada maestro di cappella in un'armonioso [sic] concerto di nobilissime voci fè brillar gli spiriti della poesia fra le note della musica». <sup>55</sup> Del dialogo ci rimane il libretto a stampa, *La fede di Zancla* (Palermo, 1659) che indica l'autore dei versi, Giovanni Battista Romano Colonna appartenente all'Accademia messinese della Fucina. Sul frontespizio ancora una volta Quesada viene citato come «maestro della cappella reale di questo regno di Sicilia».

<sup>53</sup> Galeano, 1636: 50. Cit. in Collisani, 1988: 49.

<sup>54</sup> Especial Rossell, 1633. Cit. in Tedesco, 2005: 231.

<sup>55</sup> Arganzano, 1659: 143. Il passo è citato da Buono, 2002: 117.

Il coinvolgimento di Quesada può essere pure ipotizzato per le cerimonie solennizzate nella chiesa di San Francesco d'Assisi di Palermo, in occasione della festa dell'Immacolata Concezione. Sia nel 1655 che nel 1656 l'anonimo commentatore annota dettagli sulla celebrazione, riferendo dell'arrivo del viceré e del suo nobile seguito, giunti ad assistere alla messa solenne interpretata da otto cori di musicisti della Cappella Reale e del Senato (più di cinquanta cantanti), situati su due piattaforme separate, con Sinfonie per diversi strumenti.<sup>56</sup> La cronaca conferma dunque la partecipazione di diverse cappelle alla medesima celebrazione, ma non specifica le musiche eseguite per l'occasione. Tuttavia altre testimonianze dello stesso periodo attestano inequivocabilmente la magnificenza musicale della festa dell'Immacolata, una delle più importanti del calendario liturgico locale.<sup>57</sup> Fu proprio nel 1655 che il Senato si impegnò a fare in modo che arcivescovi e viceré rinnovassero ogni anno il solenne voto di fedeltà all'Immacolata, rispondendo al culto personale del sovrano Filippo iv. Di conseguenza sia l'arcivescovo Martín de León y Cárdenas sia il viceré Rodrigo Díaz de Mendoza si adoperarono perché la devozione si rafforzasse nella città; in particolare quest'ultimo, gran devoto del culto dell'Immacolata,<sup>58</sup> aveva approvato l'*Atto obbligatorio* nel quale erano incluse le norme da osservarsi per l'annuale festa dell'8 dicembre. La musica vi ricopriva un ruolo essenziale, nel corso della processione come anche nei momenti culminanti della celebrazione.

Quanto detto conferma la partecipazione della Palatina a questo tipo di eventi, ma con rare allusioni ai generi musicali eseguiti. Difatti, a differenza di quanto si può riscontrare per altre istituzioni palermitane, nel caso della Palatina non rimangono libretti a stampa di composizioni destinate ad essere eseguite con l'accompagnamento della musica. Unica significativa eccezione è costituita dalle *Letras que se cantan en la Capilla Real de Palermo*, pubblicate a Palermo nel 1652 e riservate proprio ai festeggiamenti per l'Immacolata Concezione. L'opuscolo contiene i testi di dialoghi, brani solistici e *romances* in lingua spagnola, alcuni dei quali forse intonati durante le tappe di una processione. Questa fonte risulta dunque particolarmente preziosa non soltanto per la presenza di brani facenti parte del repertorio in uso nell'istituzione, ma anche perché costituirebbe uno dei pochi esempi di testi di *villancicos* espressamente stampati per un'esecuzione al di fuori dei confini iberici o dell'America latina.<sup>59</sup> Tuttavia è alquanto probabile che anche in precedenza esistesse un repertorio in lingua spagnola legato all'attività musicale della Palatina. A sostegno di tale ipotesi nel fondo Consejo y Secretaría del Despacho de Estado dell'Archivo General de Simancas si conserva un documento che allude a distici o *coplas* cantati a Palermo nel 1591 in onore di Filippo ii (Montes, 2014: 7-21). Sebbene la fonte non fornisca indicazioni sul contesto di esecuzione, il coinvolgimento dei musicisti della Cappella Reale appare probabile, considerando il contenuto del fondo archivistico (relativo ad istituzioni o eventi direttamente legati alla corona spagnola) e l'importanza del destinatario. Ricordiamo peraltro che era stato proprio Filippo ii a rifondare ufficialmente la cappella musicale, con decreto datato 12 dicembre 1586 e reso esecutivo l'anno successivo.

Accanto alle *Letras* esiste un ulteriore testo a stampa la cui esecuzione si ipotizza all'interno della Palatina. L'informazione è riportata da Giuseppe Sorge nel suo elenco dei drammi rappresentati a Palermo fra 1583 e

56 Su questa cerimonia si rimanda ancora a D'Aroa, 1988: 25.

57 L'esempio più noto riguarda i festeggiamenti del 1648 descritti da Giovan Battista Cristadoro. Si vedano Cristadoro, 1644 e Ficola, 1984: 237-248.

58 Così leggiamo in riferimento al 1649: «Il signor viceré fece una bellissima festa dell'Immacolata Concezione di Maria sempre vergine, professando la sua famiglia esser devotissima di tal mistero. E però si posero ricchissimi apparati nella chiesa di s. Pietro del real Palazzo, esponendosi per otto giorni il santissimo Sacramento, con cantarsi la messa e dirsi la predica in lode della Concezione della santissima e purissima Vergine. [...] L'ultimo giorno della festa della Concezione nel real palazzo si fece la processione con li canonici e conrendati della chiesa di s. Pietro del real Palazzo» (Mongitore, 1719: 76).

59 Sul contenuto di questo libretto rimandiamo a Tedesco, 2003: 227-230, 243-247.

1800. Infatti, in corrispondenza del libretto *Lirae Seraphicae Concertus* pubblicato nel 1704, l'autore specifica «nella R[iale] Ch[ies]a di S. Pietro» (Sorge, 1926: 388). Tuttavia non è chiaro sulla base di quali indizi Sorge deduca la connessione con la Palatina, se non forse per la semplice indicazione del musicista. Difatti, se per il *pliego* del 1652 l'ipotesi che il compositore potesse essere lo stesso Quesada risultava probabile ma non confermata, nel caso della seconda fonte l'autore delle musiche viene chiaramente esplicitato. Si tratta di Pietro Passalacqua, che nella seconda metà del Seicento compariva fra i bassi della Palatina e che qui viene indicato come “promoderatore” dell'istituzione. In effetti da altre fonti sappiamo che nel 1692 Passalacqua era subentrato a Michelangelo Tronci nel ruolo di «thenente del maestro di cappella» (Tedesco, 1992: 51), affiancandosi al maestro titolare, probabilmente Giuseppe Dia. Non si trattava di una nomina formale, se consideriamo il rilievo degli eventi nei quali il musicista risulta attestato. In particolare un'annotazione del 1691 riferisce dei festeggiamenti per la beatificazione di Giovanni Di Dio, quando «vi fu la solita musica a 12 cori cioè otto di voci e 4 di strumenti sotto la battuta di Pietro Passalacqua maestro di cappella». <sup>60</sup> Il libretto del 1704 testimonia come Passalacqua detenesse ancora l'incarico di vicemaestro agli inizi del secolo successivo, rimanendo attivo nelle vesti di compositore fino alla prima metà del Settecento. <sup>61</sup>

Nel xviii secolo il prestigio musicale della Palatina si arricchisce di collaborazioni con maestri più o meno noti, nella maggior parte locali, ma provenienti anche da territori non siciliani. Fra questi spicca proprio un musicista napoletano, Davide Perez, il cui nome sarà ben presto destinato ad assurgere ad una carriera di livello internazionale. Infatti, dopo un primo periodo in Italia, il musicista venne nominato maestro della camera del re in Portogallo, ottenendo grandi successi e riconoscimenti fino alla morte nel 1778. Invece all'arrivo in Sicilia (probabilmente intorno al 1734, al seguito del principe e mecenate Baldassare Naselli) Perez era ancora un giovane e sconosciuto compositore, che con la sua presenza avrebbe inciso in modo decisivo sul panorama palermitano della prima metà del Settecento. Peraltro la sua attività si intreccia con le istituzioni più importanti della città (Palatina, cappella musicale dei gesuiti) e con la Cappella di Nostra Signora della Soledad, sede della confraternita omonima che accoglieva membri dell'aristocrazia militare spagnola. <sup>62</sup> L'attività musicale della Soledad fu assai ricca e caratterizzata dall'esecuzione di dialoghi e oratori, le cui musiche erano composte da autori operanti in diversi ambiti, e soprattutto in area partenopea (Leonardo Leo, Domenico Sarro, Ignazio Prota).

Nonostante l'assenza delle partiture, l'esempio della Cappella della Soledad stimola un ulteriore e interessante parallelismo con la realtà napoletana. Se infatti il collegamento più diretto rimanda alla Congregazione di Nostra Signora dei Sette Dolori di Napoli, ugualmente operosa nella promozione di oratori in musica, anche il conservatorio della Solitaria (detto, appunto, della Soledad) sembra condividere diversi aspetti con l'istituzione palermitana. E non è solo l'intitolazione ad essere uguale o i legami con l'aristocrazia spagnola (nel caso della Solitaria con le figlie orfane dei militari, destinatarie di un'apposita istruzione), ma soprattutto i rapporti con i musicisti delle rispettive cappelle reali. Infatti, pur non esistendo attestazioni certe a riguardo, è ipotizzabile che fossero proprio i membri della Palatina ad essere coinvolti per l'esecuzione dei dialoghi attestati in gran numero lungo tutto il Settecento. Peraltro i compositori nominati risultano spesso affiliati all'istituzione viceregia, come nel caso di Salvatore Bertini (maestro di cappella nella seconda metà del secolo) e in precedenza dello stesso

60 Onofrio Manganante, *Sacro teatro palermitano*, I-Plcom, ms. Qq D 11-15, f. 134. Il passo è citato in Tedesco, 2005: 230.

61 Al 1747 è datato il libretto della *Betsabea inalzata al trono di Salomone*, dialogo eseguito a Rometta (provincia di Messina) in occasione della festa dell'Assunta. La prima testimonianza risale, invece, al 1681 con *La vittoria della fede*, anche questo un dialogo da cantarsi nel monastero del Santissimo Rosario di Trapani «posto in musica dal sig. D. Pietro Passalacqua, cantore della cappella del Real Palazzo della città di Palermo».

62 Sulla cappella della Soledad si veda Tedesco, 2001: 199-254.

Perez. Infatti per la Soledad il napoletano ideò le musiche di alcuni oratori destinati ai sabati di Quaresima, fra cui *El materno amor de Maria SS. de la Soledad* (datato 1739) e *La passione di Nostro Signore Gesù Cristo* (eseguito nel 1742). Inoltre anche a Palermo, come a Napoli, il momento devozionale più importante era costituito dalla processione del Venerdì Santo, durante la quale venivano eseguiti anche brani musicali, come testimonierebbe la presenza in un inventario della Palatina di «molti impropri per uso della processione della Solità», composti proprio da Perez (Tedesco, 2002: 35-45).

L'esempio della Soledad ci consente di chiudere il cerchio e di dare ulteriore sostegno al gioco di rispecchiamenti dal quale siamo partiti. Infatti l'organizzazione delle attività musicali nell'istituzione palermitana diventa esemplificativa dei rapporti fra la Palatina e le chiese del territorio, caratterizzati non soltanto dalla circolazione degli esecutori, ma anche dal coinvolgimento dei musicisti per la composizione di opere – in particolar modo dialoghi, cantate e oratori – destinate alle occasioni più rilevanti (sia liturgiche che paraliturgiche). I membri della Palatina collaboravano dunque nelle vesti di compositori con le istituzioni più importanti della città, in particolare con i monasteri femminili, che fra Sei e Settecento si avvalsero dei contributi dei maestri della Cappella Reale per vari eventi e soprattutto per le monacazioni delle figlie dell'aristocrazia palermitana. Lo stesso avveniva a Napoli, nei monasteri di regio patronato così come in altre istituzioni di maggiore rilievo. L'impressione che se ne ricava confermerebbe dunque l'adeguamento al modello iberico di corporativismo musicale, che sia a Napoli che a Palermo sembrava strettamente legato agli impulsi provenienti dai membri delle rispettive cappelle reali. Ciò consentì ai musicisti vicereali di raggiungere un alto livello professionalizzante e di muoversi con facilità fra le chiese del territorio, al di là dei vincoli di appartenenza istituzionale che pure incidavano sulla loro richiesta nel mercato musicale cittadino.

## Bibliografia

- ANONIMO (1622): *Trionfi sacri di S. Ignatio Loiola, e S. Francesco Xaverio celebrati in Messina con l'autorità del Serenissimo Principe Filiberto Emmanuele General del Mare, Viceré di Sicilia*, Messina, Giovanni Francesco Bianco.
- ANTONELLI, Attilio (2012): *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco di Napoli. 1650-1717*, Crotone, Rubbettino.
- ARGANANZIO, Domenico (1659): *Pompe festive celebrate dalla nobile ed esemplare città di Messina nell'anno mdclix per la solennità della sagratissima Lettera*, Messina, per gli heredi di Pietro Brea.
- BENIGNO, Francesco (2008): «Leggere il Cerimoniale nella Sicilia spagnola», *Mediterranea. Ricerche storiche*, v-12, 133-148.
- BIANCONI, Lorenzo (1982): *Il Seicento*, Torino, EDT.
- BOUCHARD, Jean-Jacques (1632): «Journal: Voyage dans le royaume de Naples», in Kanceff, Emanuele (ed.) (1977), *Oeuvres de Jean-Jacques Bouchard*, vol. ii, Torino, Giappichelli.
- BUONO, Luciano (2002): «Forme oratoriali in Sicilia nel secondo Seicento: il dialogo», in Besutti, Paola (ed.) (2002), *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. xvii-xviii)*, Atti del convegno internazionale (Perugia, 18-20 settembre 1997), Firenze, Olschki.
- CELANO Carlo (1692): *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli (1692) con aggiunzioni di Giovanni Battista Chiarini (1856-60)*, Mozzillo, Atanasio e altri (eds.) (1974), Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- COLLISANI, Giuseppe (1988): «Occasioni di musica nella Palermo barocca», *I Quaderni del Conservatorio*, 1, 37-74.
- COLLURA, Paolo (1979-1980): «Le sacre regie visite alle Chiese della Sicilia», *Archiva Ecclesiae*, 22-23, 443-451.
- COTTICELLI, Francesco e Paologiovanni MAIONE (1993): *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Vicereame austriaco (1707-1734): materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Napoli, Luciano.
- (2006): «Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento: 1732-1733», *Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies*, 5, 21-54.
- CRISTADORO, Giovan Battista (1644): *Il Festevole Trionfo per la Coronazione dell'Immacolata Reina co'l Diadema delle dodeci stelle Ombreggianti li dodeci Privilegi rimembrati nella Corona del Santissimo Stellario, celebrato nell'ultima domenica 28 d'agosto 1644 nella chiesa dei Padri Minori Conventuali di Palermo*, Palermo, Alfonso Isola.
- D'ANDREA, Gioacchino Francesco (1987): «Il monastero napoletano di S. Chiara secondo i registri dell'Archivio di Stato di Napoli», *Archivum franciscanum historicum*, 80, 39-78.

- D'ARPA Umberto (1988): «Notizie e documenti sull'unione dei musici e sulla musica sacra a Palermo tra il 1645 e il 1670», *I Quaderni del Conservatorio*, 1, 19-36.
- D'AVENIA, Fabrizio (2011): «La feudalità ecclesiastica nella Sicilia degli Asburgo: il governo del regio patronato (secoli xvi-xvii)», in Musi, Aurelio e Maria Anna Noto (eds.) (2011), *Feudalità laica e feudalità ecclesiastica nell'Italia meridionale*, Palermo, Associazione Mediterranea, 275-292.
- DIETZ, Hans Bertold (1972): «A chronology of maestri and organists at the Cappella Reale in Naples, 1745-1800», *Journal of the American Musicological Society*, 25, 379-406.
- DI GIACOMO, Salvatore (ed.) (1918): *Catalogo delle opere musicali teoriche e pratiche di autori italiani vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX, esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia. Città di Napoli, Archivio dell'Oratorio dei Filippini*, Parma, Fresching.
- DI MARZO, Gioacchino (ed.) (1869): *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, vol. II, Palermo, Luigi Pedone Lauriel.
- (1870): *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, vol. V, Palermo, Luigi Pedone Lauriel.
- (1873): *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, vol. XIII, Palermo, Luigi Pedone Lauriel.
- DONATO, Giuseppe (1983): «Per la storia della “Congregazione di Santa Cecilia” di Messina nel Seicento», *Nuovi annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, I, 251-264.
- ESPECIAL ROSSELL, Pedro (1633): *Relación de la Octava que á honra del Bienaventurado Pedro de Alcántara se celebró, de orden del excelentísimo Duque de Alcalá, en la ciudad de Palermo, y en la nueva iglesia de San Antonio de Padua, el año de 1633 hecha por D. Pedro Especial Rossel*, Palermo, Erasmo de Simenon.
- FABRIS, Dinko (1983): «Strumenti di corde, musici e congregazioni a Napoli alla metà del Seicento», *Note d'Archivio*, 1, 63-110.
- (1987): *Andrea Falconieri Napoletano. Un liutista-compositore del Seicento*, Roma, Torre D'Orfeo.
- (1994): «Istituzioni assistenziali e congregazioni di musici a Napoli e nell'Italia meridionale durante il vicereame spagnolo», in Bertoldi Lenoci, Liana (ed.) (1994), *Confraternite, chiesa e società*, Fasano, Schena, 779-800.
- (2001): «La Capilla Real en las etiquetas de la corte virreinal de Nápoles durante el siglo XVII», in Carreras, Juan José e Bernardo J. García García (eds.) (2001), *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 235-250.
- (2007): *Music in Seventeenth-Century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate.
- FICOLA, Daniele (1988): «Il Festevole Trionfo per la Coronazione dell'Immacolata Regina», in Ficola, Daniele (ed.) (1988), *Musica sacra in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Atti del convegno (Caltagirone, 10-12 dicembre 1985), Palermo, Flaccovio, 237-248.
- FIORE, Angela (2010): *Oltre le grate: percorsi storico-musicali al Conservatorio di Nostra Signora della Solitaria di Napoli*, Napoli, Turchini Edizioni.
- (2012): «La Cappella di Santa Cecilia dei Musici di Palazzo di Napoli. Nuove acquisizioni dall'Archivio del Conservatorio della Solitaria», *Fonti Musicali Italiane*, 17, 25-44.
- (2015): «La tradizione musicale del monastero delle clarisse di Santa Chiara in Napoli», *Rivista Italiana di Musicologia*, 50, 33-60.
- (in corso di stampa): «Cerimoniali musicali presso il Conservatorio di Nuestra Señora della Soledad di Napoli», in *Cerimoniale e festa nella corte vicereale (secoli XVI e XVII)*, Centro de Estudios Europa Ispanica.
- FRANCHI, Saverio (1988): *Drammaturgia romana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- GALEANO, Giuseppe (1636): *Il trionfo di San Casimiro principe, di Polonia celebrato per otto giorni nella chiesa di San Nicolò da Tolentino, delli rr. PP. Scalzi Agostiniani della città di Palermo*, Palermo, Antonio Martarello.
- GALLINO, Tommaso Maria (1963): *Il complesso monumentale di S. Chiara in Napoli*, Napoli, Pontificio Istituto Superiore di Scienze e Lettere S. Chiara dei Frati Minori.
- GRIPPAUDO, Ilaria (2010): «Produzione musicale e pratiche sonore nelle chiese palermitane fra Rinascimento e Barocco», Tesi di dottorato, 2 vols., Università degli Studi di Roma “La Sapienza”.
- (2014): «Nuove acquisizioni sull'attività dei polifonisti siciliani nelle chiese palermitane (xvi-xvii secolo)», *Studi musicali*, n. s., v/2, 357-403.
- (2015a): «Fra Palermo e Napoli. Attività musicali presso la Reale Cappella Palatina di Palermo», *Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies*, 10, 15-61.
- (2015b): «Donne e musica nelle istituzioni religiose di Palermo fra Rinascimento e Barocco», in Bonsante, Annamaria e Roberto Matteo Pasquandrea (eds.) (2015), *Celesti Sirene II. Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento*, Atti del Secondo Seminario internazionale (San Severo, 11-13 ottobre 2013), Barletta, Cafagna Editore, 429-470.

- KRAUSE, Ralph (1993), «Documenti per la storia della Real Cappella di Napoli nella prima metà del Settecento», *Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici*, xi, 235-257.
- (1998): «Das musikalische Panorama am neapolitanischen Hofe: zur Real Cappella di Palazzo im frühen 18. Jahrhundert», in Lippmann, Friedrich (ed.) (1998), *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, xv, Laaber, Laaber Verlag, 271-295 (Analecta Musicologica, 30).
- LARSON, Keith A. (1983): «Condizione sociale dei musicisti e dei loro committenti nella Napoli del Cinque e Seicento», in Bianconi, Lorenzo e Renato Bossa (eds.) (1983), *Musica e cultura a Napoli dal xv al xix secolo*, Firenze, Olschki (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 9), 63-77.
- MAGAUDDA, Ausilia e Danilo COSTANTINI (2009): *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, Ismez.
- MAIONE, Paologiovanni (2000): «Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento», *Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies*, 4, 1-129.
- (2005): «Il mondo musicale seicentesco e le sue istituzioni: la Cappella Reale di Napoli (1650-1700)», in Fabris, Dinko (ed.) (2005), *Francesco Cavalli. La circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, Napoli, Turchini Edizioni, 309-341.
- DI DATO, GIULIA e altri (2004): «Notizie dallo Spirito Santo: la vita musicale a Napoli nelle carte bancarie (1776-1785)», in Maione, Paologiovanni e Marta Columbro (eds.) (2004), *Domenico Cimarosa: un napoletano in Europa*, 2 vols., Lucca, LIM.
- MANCINI, Francesco (1968): *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- MATRANGA, Girolamo (1666): *Le solennità lugubri e liete in nome della fedelissima Sicilia nella felice e prima città di Palermo*, Palermo, A. Colicchia.
- MAZZARESE FARDELLA, Enrico e altri (eds.) (1976): *Ceremoniale de' signori viceré (1584-1668)*, Palermo, Società Siciliana di Storia Patria (Documenti per servire alla storia di Sicilia, s. iv, vol. xvi).
- MARINO, Marina (2009): «La musica sacra nel Settecento a Napoli», in Cotticelli, Francesco e Paologiovanni Maione (eds.) (2009), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Napoli, Turchini Edizioni, 823-923.
- MONGITORE, Antonino (1719): *Palermo divoto di Maria Vergine e Maria Vergine protettrice di Palermo*, vol. i, Palermo, Gaspare Bayona.
- MONTES, Beatriz C. (2014): «La musica nei documenti del Consejo y Secretaría del Despacho de Estado dell'Archivo General de Simancas: i rapporti con l'Italia», *Fonti Musicali Italiane*, 19, 2014, 7-21.
- PAGANO, Roberto (1975): «Le origini ed il primo statuto dell'Unione dei Musicisti intitolata a Santa Cecilia in Palermo», *Rivista Italiana di Musicologia*, x, 545-563.
- PIRROTTA, Nino (1971): *Gesualdo, Ferrara e Venezia*, in Muraro, Maria Teresa (ed.) (1971), *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento e età barocca*, Firenze, Olschki, 305-319.
- PANE, Roberto (1954): *Il chiostro di S. Chiara in Napoli*, Napoli, L'arte tipografica.
- PROTA-GIURLEO, Ulisse (1952): «Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli xvii-xviii», in De Filippis, Felice e Ulisse Prota-Giurleo (eds.) (1952), *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica, 19-77.
- SIGISMONDO, Giuseppe (1788-89): *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, vol. i, Napoli, Fratelli Terres.
- SORGE, Giuseppe (1926): *I teatri di Palermo nei secoli xvi, xvii e xviii*, Palermo, A. Reber.
- TEDESCO, Anna (1992): *Il Teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*, Palermo, Flaccovio.
- (2001): «La cappella de' militari spagnoli di Nostra Signora della Soledad di Palermo», in Pitarresi, Gaetano (ed.) (2001), *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel xviii secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Polistena-San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999), Reggio Calabria, Laruffa Editori, 199-254.
- (2002): «David Perez maestro di cappella a Palermo», *Avidi Lumi*, v/14, 35-45.
- (2003): «Alcune note su oratori e dialoghi a Palermo e in Sicilia», in Maccavino, Nicolò e Gaetano Pitarresi (eds.) (2003), *Tra Scilla e Cariddi. Le rotte mediterranee della musica sacra tra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria-Messina, 28-30 maggio 2001), vol. i, Reggio Calabria, Conservatorio di musica "F. Cilea", 203-256.
- (2005): «La ciudad como teatro: rituales urbanos en el Palermo en la Edad Moderna», in Bombi, Andrea e altri (eds.) (2005), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universitat de València-IVM, 219-242.
- TIBBY, Ottavio (1952): «La musica nella Real Cappella Palatina di Palermo», *Annuario Musical*, 7, 177-192.
- (1969): *I polifonisti siciliani del xvi e xvii secolo*, Palermo, Flaccovio.
- VALERIO, Adriana (2006): *Istituti religiosi femminili a Napoli dal iv al xvi sec.*, Napoli, Voyage pittoresque.

**Angela Fiore**

Angela.fiore@unifr.ch

Il premio è un violinista e musicologo e ha conseguito il dottorato all'Università di Friburgo con il lavoro Musica nelle istituzioni religiose femminili a Napoli del 1650-1750. Ha completato i suoi studi di violino a Cremona, ha studiato musicologia all'Università di Pavia e, infine, ha lavorato in un progetto di ricerca presso la Fondazione Pergolesi Spontini de Jesi. Il suo studio si concentra sulla musica barocca della chiesa a Napoli. Secondo il revisore, il lavoro di Angela Fiore ha ampliato la nostra conoscenza del ruolo della musica nelle pratiche culturali di Napoli in occasione dell'assolutismo. Al momento lavora presso l'Institut de musicologie dell'Università di Fribourg.

**Ilaria Grippaudo**

ilaria.grippaudo@gmail.com

Ilaria Grippaudo (Enna, 1981) si è laureata con lode nel 2003 in Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo presso l'Università di Palermo con una tesi su Francesco Paolo Neglia e la vita musicale europea. Nel 2000 ha conseguito il Master in English Language presso il British Institutes di Palermo. Fra il 2003 e il 2004 si è occupata della catalogazione dei manoscritti musicali conservati nel fondo musicale del Duomo di Enna. Nello stesso anno ha svolto attività di consulenza musicale per il film-documentario Demetra. Ragioni e Luoghi di un culto in Sicilia prodotto dall'Ente Biennale di Archeologia di Enna in collaborazione con The News Must Go On e Complices Film. Nell'estate del 2004 ha partecipato al II Corso di iconografia musicale organizzato dal Centro di ricerca e documentazione dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte. Dal 2005 collabora con la Fondazione Cini di Venezia nell'ambito di vari progetti di interesse musicologico, occupandosi in particolare di bibliografia sistematica della musica sacra edita in Italia fra '500 e '700 e delle pratiche musicali presso le istituzioni ecclesiastiche della Sicilia occidentale. Attualmente è dottoranda presso l'Università di Roma "La Sapienza" con una ricerca sull'organizzazione e la prassi della musica nelle chiese palermitane fra Rinascimento e Barocco. Ha inoltre conseguito presso la S.I.S.S.I.S. dell'Università di Palermo l'abilitazione all'insegnamento della musica nella scuola secondaria e la specializzazione polivalente per le attività di sostegno.

**Cita recomanada**

Fiore, Angela i Grippaudo, Ilaria. 2016. "La representació de la música al context domèstic de l'Edat Moderna a Barcelona". *Quadrivium, Revista Digital de Musicologia* 7 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa]