

ILARIA GRIPPAUDO

La cantata a Palermo tra Sei e Settecento: il caso dei Gesuiti

Principale scopo del mio intervento è quello di delineare un quadro d'insieme degli eventi musicali promossi a Palermo tra la fine del XVII e la metà del XVIII secolo, scegliendo come linea guida lo sviluppo e la diffusione nel contesto palermitano del genere della cantata nelle molteplici accezioni che tale termine racchiude – cantata celebrativa, cantata spirituale, cantata da camera – e con particolare riferimento all'attività di committenza dei Gesuiti. Al fine di presentare una panoramica il più possibile ampia e completa, nella prima parte sarà necessario operare alcune generalizzazioni, prendendo le mosse dalle ben note questioni di terminologia sulla discussa identità formale della cantata, per poi passare in rassegna alcuni esempi riferibili all'ambito palermitano, nonché a differenti tipologie di composizioni. La seconda parte si soffermerà, invece, su tematiche più circoscritte, incentrandosi sulle attività musicali presso la Compagnia di Gesù ed esaminando più in dettaglio le composizioni destinate alle cerimonie per laurea, repertorio degno d'attenzione per diversi motivi, non ultimo il consistente numero di fonti librettistiche che ci sono rimaste. Per il carattere problematico, tale prospettiva ci è sembrata particolarmente adatta ad affrontare l'argomento, gettando luce sullo spirito dell'epoca e mostrando come una proficua compenetrazione fra prospettiva "emica" e prospettiva "etica" possa risultare di una certa utilità per una corretta valutazione dei fenomeni musicali nei secoli passati, a maggior ragione per un secolo tanto articolato e multiforme qual è il Settecento.¹

Decidendo di adottare un'ottica interna al periodo considerato, dal punto di vista della ricorrenza è già interessante sottolineare come il termine «cantata» sia poco rappresentato nella documentazione palermitana dell'epoca. Nelle cronache ufficiali, nei resoconti e negli atti pubblici, i riferimenti alle musiche – quando presenti – si spingono di rado oltre il carattere della genericità, limitandosi ad indicare il tipo di musica o il genere di spettacolo messo in scena. Si susseguono così numerose indicazioni su melodrammi, commedie e serenate (relativamente alla musica profana), mentre negli stessi anni le istituzioni religiose fanno a gara per promuovere l'esecuzione di azioni sacre, oratori o dialoghi, termini con cui in Sicilia si indicavano indifferentemente opere musicali di argomento religioso.² Nel sottolineare questo aspetto,

1 Sulla dialettica etico/emico e sulla sua applicazione al campo musicologico si veda, fra i numerosi contributi, FRANK ALVAREZ-PEREYRE – SIMHA AROM, *Ethnomusicology and the emic/etic issue*, «The world of music» xxxv/1 (1993), pp. 7-33.

2 Le questioni terminologiche in relazione alla diffusione dei dialoghi in musica a Palermo e in Sicilia sono state affrontate in ANNA TEDESCO, *Alcune note su oratori e dialoghi a Palermo e in Sicilia*, in

restano implicite le infinite problematiche relative alle classificazioni musicali, ampiamente dibattute e tuttora irrisolte, caratterizzate dalla interscambiabilità dei termini nell'indicazione dei generi. L'adozione di un termine rispetto ad un altro poteva non dipendere da ragioni formali, ma da motivazioni spesso incidentali, legate al contesto, alle modalità esecutive, ai contenuti dei testi messi in musica.

Un caso abbastanza emblematico si riscontra proprio nella distinzione fra cantate e serenate. A tale proposito è noto quanto affermato da Francesco Saverio Quadrio che fra 1739 e 1752 dava alle stampe i quattro volumi della sua imponente opera, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*. Nella sezione del secondo volume dedicata ai componimenti per musica, in particolare a «come nascessero quegli odierni lavori, che Cantate si chiamano», con una punta di malcelato biasimo l'autore annotava:

Quindi a una nuova foggia di Componimenti si dovette dar luogo: perché suscettibili fossero di tutti i vezzi di quella Musica leziosa, che introducendo si andava; e fosse a un tempo stesso ajutata l'imperizia de' Musici, che non avrebbero altrimenti saputo, come partorire agli orecchi gradevole diletto. A questi Componimenti ristrettamente posero il nome di Cantate.

Le medesime Composizioni sogliono anche Serenate nominarsi talvolta dal Sereno delle Notti; quando in tempo notturno si mettono in pubblico: il che non di rado avviene per occasione massimamente di gran personaggi, a quali con magnificenza, e splendore si sogliono di notte tempo cantare. E questo nome si è fatto ormai proprio di queste Cantate: poiché ne' tempi passati con esso non s'intendeva, che un Componimento regolato, cantato appunto al Seren della Notte sotto la finestra, o in sulla porta dell'Innamorata.³

Non sembra granché distanziarsi dalla precedente visione Charles Burney, quando negli ultimi anni del secolo si trova a ribadire in modo esplicito il carattere occasionale di questo tipo di composizioni, adoperando il medesimo termine (ovvero «cantata»), ma mettendo in luce la distinzione fra la cantata/serenata di carattere celebrativo e il corrispettivo genere da camera.⁴ Analogamente di cantate eseguite in pubblico che «sogliono farsi di notte tempo [...] con somma magnificenza, e splendore da gli Ambasciatori, e da altri Principi, e personaggi di questa gran Corte»⁵ riferisce Giovanni

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), a c. di Nicolò Maccavino e Gaetano Pitarresi, Edizioni del Conservatorio di Musica 'F. Cilea', Reggio Calabria 2003, pp. 203-256.

3 FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Francesco Agnelli, Milano 1742, vol. II, p. 333.

4 Cfr. CHARLES BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (1789)*, ed. by Frank Mercer, Dover, New York 1957, vol. II, pp. 606-607.

5 Cfr. GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *L'Istoria della volgar poesia*, Lorenzo Basegio, Venezia 1731, vol. I, p. 300. Questa e le precedenti citazioni sono tratte dai contributi che più o meno recentemente hanno dibattuto sulle questioni storiche e terminologiche relative al genere della serenata. In particolare THOMAS EDWARD GRIFFIN, *Alessandro Scarlatti e la serenata a Roma e a Napoli*, in *La musica a Napoli durante il Seicento, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 11-14 aprile 1985)*, a c. di Domenico Antonio D'Alessandro e Agostino Ziino, Torre d'Orfeo, Roma 1987, pp. 351-368; ID., *Historical Introduction*, in ALESSANDRO SCARLATTI, *Venere, Amore e Ragione. Serenata a 3*, ed. by Judith L. Schwartz, A-R Editions, Madison 2000, pp. IX-XVIII; ROBERTO PAGANO, *La serenata nei secoli*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica, Atti del*

Mario Crescimbeni, in relazione all'ambiente romano della prima metà del Settecento, così come in precedenza, alla fine del Seicento, Giuseppe Gaetano Salvadori aveva sottolineato la sostanziale coincidenza fra serenate e cantate, suggerendo ancora una volta come la scelta di un termine rispetto a un altro fosse determinato da circostanze esecutive, apparentemente irrilevanti ai fini di una presunta specificità formale e/o stilistica.⁶

In definitiva si trattava della stessa tipologia di opere, eventualmente denominate in maniera differente a seconda del significato rivestito, della maggiore durata, della funzione che di volta in volta erano chiamate ad assumere. Alla luce di ciò, poteva dunque accadere che a Palermo la medesima composizione, denominata «serenata» sul frontespizio dei libretti o nei resoconti ufficiali, venisse indicata come «cantata» in altro tipo di fonti: è quanto si evince, per esempio, dalle lettere inviate da Giuseppe Lucchesi, maggiordomo del viceré Bartolomeo Corsini, a Giovan Battista Pini, maestro di casa nella dimora corsiniana a Firenze. Proprio Lucchesi, riferendosi a *Il trionfo di Venere*, serenata composta nel 1738 da David Perez per le nozze di Carlo III, parla di «una cantata nella gran Galleria di questo Palazzo coll'intervento della nobiltà *utriusque cetus* [...] e con essersi dopo la cantata [fatto] un festino di Ballo».⁷ Lo stesso avverrà due anni dopo, in occasione della nascita dell'infanta Maria Isabella, per la quale le autorità organizzarono un sontuoso festeggiamento, arricchito dai consueti elementi del cerimoniale festivo (fuochi d'artificio, balli, rinfreschi) e coronato da una «cantata in musica»⁸ identificabile con la serenata *Il ritorno di Cerere in Sicilia*.⁹

Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a c. di Niccolò Maccavino, Laruffa, Reggio Calabria 2007, pp. 1-14. Rimandiamo anche a MICHAEL TALBOT, *Serenata*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie and John Tyrrel, Macmillan, London 2001, vol. XXIII, pp. 113-115.

6 «Quando la serenata si fa a solo, non è differente da una cantata, se non che si chiama serenata, perché i folli amanti la cantano a cielo sereno, benché quando piove talvolta si pongano sotto le volte». Cfr. GIUSEPPE GAETANO SALVADORI, *La poetica toscana all'uso*, Gramignani, Napoli 1691, cap. IX, cit. in PAOLO FABBRI, *Riflessioni teoriche sul teatro per musica nel Seicento: «La poetica toscana all'uso» di Giuseppe Gaetano Salvadori*, in *Opera & Libretto. 1*, a c. di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, Olschki, Firenze 1990, pp. 1-32: 29-30.

7 Lettera di Giuseppe Lucchesi a Giovan Battista Pini dell'11 luglio 1738 (Firenze, Archivio Corsini, Stanza v) riportata in ANNA TEDESCO, *Aspetti della vita musicale nella Palermo del Settecento*, in *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré, Atti del convegno internazionale di studi (Palermo, 10-12 novembre 2005)*, a c. di Mariny Guttilla, Gruppo Editoriale Kalòs, Palermo 2008, pp. 391-405: 399.

8 Lettera di Lucchesi a Pini del 2 dicembre 1740 (Firenze, Archivio Corsini, Stanza v); riportata in TEDESCO, *Aspetti della vita musicale*, p. 400.

9 Dell'esecuzione di quest'opera parla anche Antonino Mongitore, utilizzando però il termine dialogo: «terminato il gioco di fuoco, vi fu festino nel palazzo reale, imbandito dal viceré. Si cantò dialogo in musica nella galleria; e vi furono balli e rinfreschi per la nobiltà, concorsa in gran numero». Cfr. ANTONINO MONGITORE, *Diario palermitano dal 6 gennaio del 1737 al 13 maggio del 1743 di Antonino Mongitore, con la continuazione fino agli 11 di novembre del 1751 di Francesco Serio e Mongitore*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, a c. di Gioacchino Di Marzo, Luigi Pedone Lauriel, Palermo 1872, vol. x, p. 38.

Riferimenti ad un'opera commissionata a Perez nel 1737 per l'onomastico del Re si trovano, inoltre, in due lettere recanti la stessa data, scritte rispettivamente da Corsini e Lucchesi; anche in questo caso si allude a una «bella cantata in musica a 4 voci e con 48 istrumenti»,¹⁰ ma non abbiamo ulteriori notizie della composizione, sebbene sia facilmente ipotizzabile l'intercambiabilità dei termini riscontrata nei precedenti esempi.

Tuttavia, in linea generale si può notare come nelle fonti palermitane della prima metà del Settecento fosse prevalente il termine «serenata», elemento spiegabile in relazione alla moda del periodo, al favore benigno delle condizioni climatiche (che assicurava l'esecuzione all'aperto, accompagnata quasi sempre dal passeggio dei nobili lungo la Marina) e alle caratteristiche encomiastico-celebrative che probabilmente la serenata esprimeva in misura maggiore, in virtù del carattere di implicito omaggio che portava con sé. Peraltro a partire dagli anni '80 del Seicento la costruzione del piccolo teatro marmoreo alla Marina aveva consentito lo stabilizzarsi delle esecuzioni musicali *en plein air*, già diffuse nei secoli passati, ma da quel momento a esplicito carico della committenza del Senato, i cui musicisti erano impegnati a procurare immediato diletto alla copiosa ed esigente nobiltà palermitana. Della costruzione del nuovo teatrino, su progetto dell'architetto Paolo Amato, abbiamo notizia tramite diverse fonti, fra cui il *Diario* del canonico Antonino Mongitore che così ne scrive:

*Fabricossi pure in quest'anno [1681] fuori porta Felice, innanti la cappelletta di S. Ninfa, a disegno dell'ingegnoso architetto D. Paulo Amato, un teatro per musica, dove i più vantaggiati musici, salariati dal senato, ogni festa, cominciando da ... sino a ..., donano con bellissime cantate di ariette e dialoghi musicali, e con nobilissime sonate, dilettevole trattenimento ai cittadini. E i giorni di lavoro, i sonatori di pifere, quali da gran tempo ha usato Palermo, come ne fa fede il Baronio, De Majest. Pan., lib. 1, f. 142, vengono a formar anch'essi grato trattenimento a' Palermitani, che qui nel tempo estivo si portano, come che ben atto a rattemprare ogni calore per il grato spirare, ch'ivi fa l'aura del mar vicino.*¹¹

In questo caso il cronista fa riferimento a «cantate di ariette e dialoghi musicali» – affiancati da brani strumentali o «nobilissime sonate» – a ulteriore conferma della pluralità terminologica che a Palermo, come nel resto d'Italia, caratterizzava le composizioni di tipo occasionale e celebrativo. Di serenate vere e proprie parla invece Pietro Vitale, letterato e autore de *La felicità in trono*, relazione pubblicata nel 1714 per l'incoronazione di Vittorio Amedeo di Savoia. Ad un certo punto della descrizione, l'attenzione di La Placa si sofferma sulla strada della Marina dove «ne' mesi estivi,

10 Lettera di Lucchesi a Pini dell'8 novembre 1737 (Firenze, Archivio Corsini, Stanza v) riportata in ANNA TEDESCO, *David Perez maestro di cappella a Palermo*, in *David Perez tra Sicilia, Penisola Iberica e Nuovo Mondo, Atti del convegno internazionale (Palermo, 16-17 luglio 2001)*, a c. di Anna Tedesco, «Avidi Lumi» v/14 (2002), pp. 35-45: 37.

11 ANTONINO MONGITORE, *Diario palermitano, in cui sono notate le cose più memorabili accadute nella felice e fedelissima città di Palermo, capo e metropoli del regno di Sicilia, dall'anno 1680 al 1702*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, vol. VII, p. 14. Il passo è riportato anche in ANNA TEDESCO, «Applausi festivi»: *Music and the Image of Power in Spanish Italy*, «Music in Art: International Journal for Music Iconography» xxxvii/1-2 (2012), pp. 139-158: 157.

entro marmoreo Teatro, che ivi siede, vengono spesati dal Senato più Musici, e Stromentarj, che dal dopo pranso [sic] fino alle due della notte trattengono il diletto con varie Serenate, e concerti di Melodia»,¹² testimoniando la significativa durata delle esecuzioni.

Qualunque fosse la denominazione di tali opere, gli organici coinvolti erano spesso imponenti, come è stato sottolineato da Roberto Pagano relativamente a *La gara concorde dell'universo*, musicata nel 1701 da Pietro Pizzolo,¹³ o ancora da Anna Tedesco per le serenate promosse dal viceré Uceda alla fine del Seicento.¹⁴ Anche nel corso del Settecento si può riscontrare un analogo dispiego di forze musicali, testimoniato sia da cronache che da altri documenti. Un esempio abbastanza tardivo è offerto da un atto del 22 giugno 1776 che attesta pagamenti all'oboista De Simone per l'esecuzione di una serenata nella galleria del Palazzo Reale, con il coinvolgimento di almeno trentacinque musicisti, vale a dire cinque cantanti, otto suonatori di strumenti a fiato e altri ventidue fra violinisti, suonatori di violetta e contrabbassisti.¹⁵ Alla prima metà del Settecento risalgono, invece, alcuni documenti che registrano una serie di emolumenti destinati a musicisti del Senato per le prove e l'esecuzione di serenate non altrimenti esplicitate, eseguite nel Teatro della Marina di Santa Ninfa fra giugno e settembre 1726. Anche in questo caso si rileva la partecipazione di un ensemble sostanzioso, costituito da otto cantanti e diversi suonatori di strumenti (violini, oboi, corni da caccia, contrabbassi e fagotto) senza contare gli eventuali musicisti soprannumerari di cui possibilmente la contabilità ordinaria non forniva alcun tipo di testimonianza diretta.¹⁶

* * *

Ciò non vuol dire che le fonti palermitane del XVIII secolo non nominassero vere e proprie cantate. Da un confronto incrociato fra l'elenco dei drammi rappresentati a Palermo – pubblicato negli anni '20 del XX secolo da Giuseppe Sorge¹⁷ – e il catalogo dei libretti a stampa di Claudio Sartori¹⁸ è possibile ricavare un quadro riassuntivo delle cantate propriamente dette (cfr. TAVOLA 1), documentate a partire dalla metà del XVII secolo lungo tutto il XVIII secolo (dalle quali per il momento escludiamo le opere eseguite nel Collegio dei Gesuiti, che approfondiremo successivamente). Nella

12 Cfr. PIETRO VITALE, *La felicità in trono sù l'arrivo, acclamazione e coronazione delle Reali Maestà di Vittorio Amedeo Duca di Savoia, e di Anna D'Orleans da Francia, ed Inghilterra*, Agostino Epiro, Palermo 1714, p. 80.

13 Cfr. PAGANO, *La serenata nei secoli*, p. 7.

14 ANNA TEDESCO, *La serenata a Palermo alla fine del Seicento e il Duca di Uceda*, in *La serenata tra Seicento e Settecento*, vol. II, pp. 547-598.

15 Cfr. TEDESCO, *Aspetti della vita musicale*, pp. 401-402.

16 Le fonti relative a queste serenate saranno oggetto di un'analisi accurata all'interno di un mio contributo di prossima pubblicazione. Colgo l'occasione per ringraziare calorosamente Maurizio Vesco al quale devo la segnalazione di alcuni di questi documenti.

17 Cfr. GIUSEPPE SORGE, *I teatri di Palermo nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Reber, Palermo 1926, pp. 370-413.

18 CLAUDIO SARTORI, *Catalogo dei libretti italiani a stampa*, Bertola & Locatelli, Cuneo 1990-1994.

seconda metà del Seicento il termine veniva adoperato prevalentemente per indicare composizioni di argomento sacro, quali *La visione del profeta Ezechiello*, cantata eseguita nel 1653 all'interno della chiesa di San Giuseppe dei Teatini,¹⁹ o *L'Abramo*, cantata a quattro voci e strumenti eseguita nel 1691 con musiche di Alessandro Scarlatti.²⁰ Nel primo caso, nonostante l'assenza del libretto, è possibile stabilire una precisa occasione esecutiva attraverso le notizie annotate da Giuseppe Sorge, che consentono di inserire questo esempio nel variegato quadro delle festività solennizzate annualmente dai Teatini, spesso con interventi musicali di livello.²¹ L'autore si sofferma sull'imponente apparato allestito per l'occasione, sottolineando l'importanza che la componente visiva rivestiva nella preparazione di simili spettacoli:

*A prova di ciò basta rilevare come fu cantata, dirò anzi rappresentata a Palermo, nella Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini, la Visione del Profeta Ezechiello, per la novena di Natale del 1653. Una grandiosa macchina a cinque ordini architettonici, ricca di apparati e di scene allusive all'Incarnazione del Verbo, venne innalzata in fondo alla chiesa. Al terz'ordine, fra quattro colonne, eravi un palco chiuso da sipario. Questo spariva, dopo la esposizione del Divinissimo, per mettere all'aperto una magnifica scena di campagna: dalla parte orientale terra arida e sassi, e dalla parte opposta un monte coronato da un tempio. Il sole, nel compiere il suo giro, andava a nascondersi fra le nuvole. La Maestà divina, circondata da Angeli, seguiva il corso del sole ed entrava nel tempio, simboleggiando l'incarnazione di Dio nel seno della Vergine. Subito dopo, da quella porta che si era aperta al Signore, un fiume d'acqua si riversava per il monte, facendo spuntare lungo il corso le foglie, i fiori e le frutta. Tornava così alla terra la primavera, simbolo della redenzione; e a chiusa della cerimonia, serratosi il tempio, scendeva sul popolo, per mano del Sacerdote, la benedizione eucaristica.*²²

Della composizione di Scarlatti su testo di Giuseppe de Todis rimane, invece, il libretto che indica chiaramente l'anno di esecuzione, il contributo della compagnia del Santissimo Rosario del convento di Santa Cita e – sebbene in modo più vago – la festa per la quale venne eseguita, quasi sicuramente la Madonna del Rosario. *L'Abramo* acquista un particolare valore aggiunto se consideriamo che si tratta della seconda opera del «signor Alessandro Scarlatti palermitano» testimoniata nel capoluogo siciliano, la cui organizzazione secondo Roberto Pagano va ascritta al fratello di Alessandro, Francesco Scarlatti, tornato a Palermo proprio in quell'anno.²³ In realtà la versione

19 Cfr. SORGE, *I teatri di Palermo*, p. 377.

20 *L'Abramo. Cantata a 4 voci e stromenti del signor Giuseppe de Todis romano da cantarsi nella venerabile Compagnia del SS. Rosario di S. Zita nella solennità della Vergine dell'anno 1691. Musica del signor Alessandro Scarlatti palermitano*, Giacomo Epiro, Palermo 1691. Cfr. SARTORI, vol. I, p. 6, n° 80.

21 Per uno sguardo più specifico sulle attività musicali presso i Teatini di Palermo cfr. GIUSEPPE COLLISANI, *I musicisti del "primo atrio del paradiso"*, «Regnum Dei – Collectanea Theatina» XLIX (2003), pp. 129-137. Accenni a cerimonie musicali nella chiesa di San Giuseppe dei Teatini si trovano anche in UMBERTO D'ARPA, *Notizie e documenti sull'unione dei musicisti e sulla musica sacra a Palermo tra il 1645 e il 1670*, «I Quaderni del Conservatorio» I (1988), pp. 19-36.

22 Cfr. SORGE, *I teatri di Palermo*, p. 264.

23 Cfr. ROBERTO PAGANO, *La vita musicale a Palermo e nella Sicilia del Seicento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana» III/3 (1969), pp. 439-466: 458.

originaria di questa composizione, dal titolo *Agar et Ismaele esiliati*, era stata eseguita a Roma nel 1683 per poi essere ripresa in altre città (Roma, Firenze, Vienna, etc.) spesso con titoli differenti (*Ismaele soccorso dall'angelo* e *Il sacrificio di Abramo*).²⁴ È ipotizzabile che nel passaggio dalla versione romana a quella palermitana le musiche fossero rimaste le stesse, se non forse per qualche modifica legata alle esigenze dei nuovi cantanti.²⁵ Per occasioni religiose furono pure concepite le rimanenti cantate della seconda metà del Seicento, destinate a istituzioni di rilievo quali il Duomo di Monreale, l'oratorio di Sant' Ignazio all'Olivella e il monastero di Santa Caterina. Posto a sé occupano invece *Il Capriccio*, cantata per musica su libretto di Ottavio Bellia Statella del 1686,²⁶ e *Le glorie ravvivate*, risalente al 1699,²⁷ riconducibili al modello celebrativo di cui si parlava all'inizio.

Dopo quegli anni e per tutta la metà del secolo successivo il primato terminologico spetta sostanzialmente alla serenata, con alcune eccezioni a inizio secolo: la composizione del 1701 per l'incoronazione di Filippo v, *La felicità in trionfo*, musicata da Giuseppe Dia, maestro di cappella della Palatina e del Senato;²⁸ *L'Oreto festivo* con musiche del pugliese Domenico Sarro, ideate in occasione del parto della principessa di Villafranca nel 1704 e già oggetto di attenzione da parte di diversi studiosi;²⁹ infine

24 Cfr. ARNALDO MORELLI, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi Musicali» xxvi/1 (1997), pp. 105-186: 148. Il testo di Giuseppe de Todis è incluso anche nella raccolta manoscritta del 1677 *Il teatro spirituale. Libro secondo nel quale si tratta d'alcuni oratorij tratti dalla Sacra Scrittura de' fatti del Testamento Vecchio*. Cfr. ID., *Il Teatro Spirituale ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, «Rivista Italiana di Musicologia» XXI/1 (1986), pp. 61-143: 80.

25 Cfr. ROBERTO PAGANO, *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, Mondadori, Milano 1985, p. 111.

26 Cfr. SORGE, *I teatri di Palermo*, p. 377.

27 *Le glorie ravvivate nel festeggiare le mercedi concesse dalla maesta catolica del re n.s. [...] a D. Nicolo Placido Branciforte, principe di Pietraperzia [...] cantata a 6. voci con stromenti*, Michele Costanzo, Palermo 1699. Cfr. SARTORI, vol. III, p. 365, n° 12427.

28 *La felicità in trionfo. Per l'acclamazione di Filippo v, re delle Spagne, e di Sicilia portata su'l cuore della felice e fedelissima città di Palermo dall'illustrissimo Senato [...]. Modulata da D. Giuseppe Dia maestro della cappella reale, e di detto illustrissimo Senato*, Felice Marino, Palermo 1701. Cfr. SARTORI, vol. III, p. 140, n° 9997.

29 *L'Oreto festivo. Cantata a 3 voci in occasione del parto de la signora Donna Giovanna Alliata, e Bonanno, prencipessa di Villafranca ec. consacrata all'eminetissimo [...] don Francesco [...] del titolo di S. Sabina cardinal giudice del Consiglio di Stato di S.M. che dio guardi, Arcivescovo e signore di Monreale protettore, viceré e capitan generale del regno di Sicilia. Composta da don Pietro Riccio e posta in note da Domenico Sarri*, Domenico Cortese, Palermo 1704. Cfr. SARTORI, vol. IV, p. 318, n° 17379. Su questa composizione si è soffermato Roberto Pagano in relazione alla serenata *Il Concilio degli dei* di Domenico Scarlatti, eseguita per la stessa occasione, ma ascrivibile a contesto napoletano o messinese. Cfr. ROBERTO PAGANO, *Le attività musicali nella Sicilia del Settecento*, in *La Sicilia del Settecento, Atti del convegno di studi (Messina, 2-4 ottobre 1981)*, Università degli Studi di Messina, Messina 1986, pp. 859-899: 863; ID., *Scarlatti Alessandro e Domenico*, p. 155. Un accenno è anche in CONSUELO GIGLIO, *Aristocrazia e patrocinio delle attività musicali nella Palermo del Settecento*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Polistena - San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999)*, a c. di

Il Buonanno, cantata a tre voci messa in musica nel 1709 da Giuseppe Natali, maestro di cappella presso il convento di San Francesco di Palermo.³⁰ In alcuni dei casi appena citati ritorna però l'ambiguità terminologica di cui si è parlato in precedenza, caratterizzata da denominazioni diverse a seconda delle fonti e che, anche a partire da questi esempi, darà vita ad ulteriori considerazioni riprese alla fine di questo contributo. L'attestazione di cantate prosegue invece nell'ambito della musica sacra, soprattutto in relazione alle cerimonie di monacazione e alle corrispettive composizioni musicali, tradizione che a Palermo risulta caratterizzata da un'incidenza più regolare del termine, per quanto costantemente affiancato da altre indicazioni («dialogo» innanzitutto, in misura minore «azione sacro-drammatica» e «oratorio»). Di conseguenza anche per la musica sacra l'ampio spettro delle indicazioni terminologiche corrispondeva ad un uso apparentemente privo di criteri univoci, caratterizzato dalle medesime espressioni per riferirsi a composizioni diverse, come nel caso dei brani eseguiti nel corso delle cerimonie all'aperto, talvolta riconducibili al genere del mottetto o del dialogo, ma ugualmente indicati come cantate.³¹ Nella seconda metà del Settecento assistiamo invece ad un'inversione di tendenza, con la progressiva scomparsa delle «serenate» e il riaffacciarsi delle «cantate», soprattutto a partire dagli anni '60-'70 (grazie alle composizioni di Giuseppe Bracci e Giuseppe Amendola) e negli ultimissimi anni del secolo, caratterizzati dal susseguirsi di composizioni musicali su testi di Michelangelo Monti e Giovanni Meli, spesso legate ai festeggiamenti in onore del compleanno del sovrano, Ferdinando I di Borbone.

* * *

Gaetano Pitarresi, Laruffa, Reggio Calabria 2001, pp. 281-295; 283. Più recentemente la cantata di Sarro è stata inserita nel quadro delle composizioni celebrative del suo autore. Cfr. TERESA M. GIALDRONI, *Le serenate di Domenico Sarro: alcune precisazioni e integrazioni*, in *La serenata tra Seicento e Settecento*, vol. I, pp. 247-299; 251-253. Su Sarro cfr. MICHAEL F. ROBINSON – DALE E. MONSON, *Sarri [Sarro] Domenico Natale*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, Macmillan, London 2001, vol. XXII, pp. 294-296.

30 *Il Buonanno. Per la lega dell'inverno con l'està fatta dalla grazia. Cantata a 3 voci in occasione della festa solita solennizzarsi ad honore di Maria Vergine sotto titolo della Neve in casa della signora Principessa di Rosalini, etc. Posta in note dal molto R.P. Giuseppe Natali dell'ordine de' conventuali di S. Francesco*, Felice Marino, Palermo 1709. Cfr. SARTORI, vol. I, p. 450, n° 4278.

31 È il caso delle composizioni eseguite in occasione di entrate trionfali, cavalcate e processioni, in particolare durante il festino di Santa Rosalia, caratterizzato dal cosiddetto «dialogo al carro». Cfr. GIUSEPPE COLLISANI, *Occasioni di musica nella Palermo barocca*, «I Quaderni del Conservatorio» I (1988), pp. 37-73: 46-48; GIUSEPPE COLLISANI – FRANCESCA TURANO, *Santa Rosalia nella musica colta*, in *La rosa dell'Ercta, 1196-1991. Rosalia Simibaldi: sacralità, linguaggi e rappresentazione*, a c. di Aldo Gerbino, Dorica, Palermo 1991, pp. 285-296; ANNA TEDESCO, *La ciudad como teatro: rituales urbanos en el Palermo en la Edad Moderna*, in *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, ed. par Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Angel Marín, Universitat de València-IVM, València 2005, pp. 219-242: 232-235. L'utilizzo del termine «cantata» per indicare il dialogo al carro si riscontra, ad esempio, in relazione al brano eseguito durante i festeggiamenti del 1726, incluso nella TAVOLA I. In quell'occasione gli interlocutori erano: Aurora, Febo, Oreto, Allegrezza, Coro di zefiri, Coro di splendori.

Come si può osservare da TAVOLA 1, le cantate/serenate di carattere celebrativo potevano svolgersi all'aperto – non soltanto lungo la passeggiata della Marina, ma anche in diverse piazze palermitane, in particolare a piazza Villena comunemente nota come Quattro Canti o Teatro del Sole – oppure al chiuso, all'interno della galleria di Palazzo Reale e in dimore nobiliari palermitane. In ogni caso era la manifestazione pubblica e collettivamente condivisa del potere il principio guida di tutte queste iniziative musicali, espresso in eventi che si profilavano quale vero e proprio sollazzo per i sensi, con dispiego notevole di luminarie, apparati e cibarie. Di conseguenza non stupisce che nelle fonti ufficiali manchi il riferimento alla dimensione privata e domestica del consumo musicale, aspetto che cronisti e storici sembrano trascurare o per lo meno tendono a porre in secondo piano. A questa dimensione rimanda invece un altro aspetto, quello dello sviluppo e della diffusione della cantata da camera, studiato marginalmente per quanto riguarda l'ambito palermitano, ma senza dubbio meritevole di un breve accenno.³² In questo caso ci troviamo di fronte ad una situazione potremmo dire opposta rispetto a quella delle cantate celebrative, caratterizzata cioè dalla significativa mancanza di notizie documentarie a fronte dell'esistenza di importanti fonti musicali. In attesa di reperire ulteriori informazioni in specifici materiali d'archivio (soprattutto inventari e atti notarili), sono ad oggi i manoscritti gli unici strumenti che permettono di ricostruire un possibile contesto d'uso – come fra l'altro è assai frequente per questo tipo di repertorio – ipotizzando canali di circolazione e ponendo domande sul peso che questo genere poteva ricoprire nella vita musicale palermitana del Settecento.

Il caso più importante e ampiamente noto è costituito dal corpus di cantate del fondo Pisani, conservate nella Biblioteca del Conservatorio 'Vincenzo Bellini' di Palermo.³³ La presenza di queste composizioni fu segnalata nel 1972, nel catalogo del fondo pubblicato da Antonina Galici Candiloro,³⁴ per poi diventare vent'anni dopo oggetto di uno specifico intervento di catalogazione effettuato a cura di Nicolò Maccavino.³⁵ Nel catalogo del 1990 viene elencato il contenuto dei 13 volumi contenenti esclusivamente cantate a voce sola e continuo, donati al Conservatorio dal barone palermitano Pietro Pisani nel 1831, anno della nomina a deputato amministratore dell'istituzione.³⁶ Alcuni esemplari presentano un profilo abbastanza omogeneo, altri assemblano un numero variabile di carte con caratteristiche diverse (come nel caso del volume con

32 Questo aspetto è in parte trattato da SORGE, *I teatri di Palermo*, nel capitolo *La cantata e la mascherata*, p. 284 ss.

33 Per uno sguardo sul patrimonio della Biblioteca del Conservatorio di Palermo cfr. FEDERICA RIVA, *Dal registro al computer: la biblioteca del Conservatorio di Palermo*, «Suono sud» XVIII (1999), pp. 55-62.

34 ANTONINA GALICI CANDILORO, *Lascito Pisani. Catalogo del fondo musicale*, I.R.E.S., Palermo 1972.

35 NICOLÒ MACCAVINO, *Catalogo delle cantate del fondo Pisani del Conservatorio 'V. Bellini' di Palermo*, Arti Grafiche S. Pezzino & F., Palermo 1990.

36 Cfr. GALICI CANDILORO, *Lascito Pisani*, p. 29. Sulla figura di Pietro Pisani e sulla sua importanza per le vicende musicali della Palermo della prima metà del XIX secolo si veda ROBERTO PAGANO, *Il blasone e la lira. Gli aristocratici e la musica nella Palermo dei secoli scorsi*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia*, pp. 255-279: 267-273, insieme ai riferimenti bibliografici citati nelle note a piè di pagina.

segnatura Arm. I Pis. 32, i cui fogli presentano anche dimensioni differenti). Tuttavia, conformemente alla fisionomia del fondo, non è possibile stabilire con certezza il contesto di provenienza né tanto meno di utilizzo dei manoscritti conservati. Roberto Pagano ha opportunamente suggerito la derivazione napoletana di gran parte di essi, alla luce del lungo soggiorno effettuato da Pisani nella città partenopea.³⁷ Probabilmente fu durante questa permanenza che il barone ebbe modo di acquisire il maggior numero di composizioni, in particolare di quegli autori per i quali, allo stato attuale delle nostre conoscenze, non viene attestata una circolazione a Palermo nel XVIII secolo.³⁸ Tuttavia almeno in un caso è possibile indicare un'origine palermitana, riscontrabile per il già citato volume Arm. I Pis. 32 sul quale è apposto il bollo di Giuseppe Valguarnera principe di Niscemi, appartenente ad una delle famiglie più importanti per la promozione delle attività musicali a Palermo nella metà del Settecento e proprietaria di quel Teatro Santa Lucia dove vedranno la luce numerosi melodrammi e commedie per musica.³⁹

A questo nucleo principale si aggiunge un gruppo più ristretto di altre composizioni indicate come «cantate», conservate anch'esse nella biblioteca del Conservatorio, ma non segnalate nel catalogo di Maccavino perché inserite in raccolte miscelanee o antologie, appartenenti o meno al fondo Pisani. Si tratta di brani composti da musicisti di provenienza diversa, per lo più di scuola napoletana, come David Perez, Domenico Sarro, Nicola Sabatino, Nicola Conforto, Francesco Mancini e Giovanni

37 Cfr. ROBERTO PAGANO, *Le tre corde di un barone palermitano borbonico, melomane e filantropo*, in MACCAVINO, *Catalogo delle cantate del fondo Pisani*, pp. 9-15: 14.

38 L'origine napoletana viene proposta soprattutto per le cantate di Händel e per i brani di Francesco Mancini e Alessandro Scarlatti. Tuttavia Roberto Pagano avanza anche l'ipotesi che «la lunga presenza di Francesco Scarlatti a Palermo giustifichi la sopravvivenza in loco di manoscritti musicali che il mutamento del gusto aveva trasformato in polverose reliquie di un nebuloso passato». Cfr. PAGANO, *Le tre corde di un barone palermitano*, p. 14.

39 Per uno sguardo sulle vicende del Teatro Santa Lucia si rimanda a PAGANO, *La vita musicale a Palermo e nella Sicilia del Seicento*, pp. 439-466; ID., *Teatri palermitani, musica e 'Campo del Diavolo' negli scritti del Villabianca*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Regione Siciliana, Palermo 1985, pp. 319-350; ID., *Le attività musicali nella Sicilia del Settecento*, in *La Sicilia nel Settecento, Atti del convegno di studi (Messina, 2-4 ottobre 1981)*, Università degli Studi di Messina – Facoltà di Lettere e Filosofia, Messina 1986, vol. II, pp. 859-899: 868-869; SEBASTIANO GIACOBELLO, *Il sistema produttivo nel Teatro Santa Cecilia di Palermo sul finire del XVIII secolo*, «I Quaderni del Conservatorio» I (1988), pp. 75-89; ANNA TEDESCO, *Il Teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*, Flaccovio, Palermo 1992; SEBASTIANO GIACOBELLO, *Nuove acquisizioni sul «Teatro di Travaglino» e sul Teatro Santa Cecilia*, in *Ceciliana per Nino Pirrotta*, a c. di Maria Antonella Balsano e Giuseppe Collisani, Flaccovio, Palermo 1994, pp. 203-228; ROBERTO PAGANO, *Palermo, due marchesi e un teatro*, «Avidi Lumi» I/0 (1997), pp. 56-60; SEBASTIANO GIACOBELLO, *I teatri nel quadro delle attività musicali palermitane di fine Settecento*, «Avidi Lumi» II/5 (1999), pp. 62-67; GIGLIO, *Aristocrazia e patrocinio*, pp. 284-286. Per il XIX secolo, OTTAVIO TIBY, *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*, Olschki, Firenze 1957.

Gualberto Brunetti.⁴⁰ Alle precedenti si affiancano *L'Orfeo*⁴¹ e *L'Arianna a Naxos*,⁴² composte rispettivamente da Pergolesi e Haydn, e un brano di Antonio Lotti, *Al cor di donna amante*, definito nella corrispondente scheda catalografica «cantata a due voci con accompagnamento del basso continuo». ⁴³ Infine, sempre nel fondo manoscritti, sono presenti alcune cantate celebrative di musicisti appartenenti ad epoca più tarda, in particolare alla prima metà dell'Ottocento, alcuni di origine siciliana (Natale Bertini, Pietro Airoidi e Pietro Platania), napoletani come Francesco Orgitano, ma anche nomi altisonanti, come nel caso di Pietro Generali – di cui si conservano *La vestale* e *Il Tempio di Minerva* – o ancora di Gaetano Donizetti e di due sue cantate espressamente scritte per il Real Teatro Carolino di Palermo, recentemente scoperte e presentate da Dario Lo Cicero e Philip Gossett.⁴⁴ Tornando però al Settecento, se è vero che la maggior parte delle cantate da camera appartiene ad autori per i quali le fonti attestano una circolazione in ambito locale, ma non sufficiente per provare un preciso contesto di utilizzo palermitano – fra i quali Domenico Sarro, Francesco Mancini, Nicola Sabatino e soprattutto Alessandro Scarlatti – è anche vero che per almeno due di costoro si può documentare un'attività esclusivamente siciliana, vale a dire Pietro Pizzolo e Luca Trapani, così come in altri casi è possibile accertare una sicura e documentata attività palermitana o siciliana (David Perez, Giacomo Facco, Giovanni Gualberto Brunetti ed Emanuele d'Astorga).

* * *

Gli esempi di Pietro Pizzolo e di David Perez spostano l'attenzione sulla parte centrale di questo intervento, vale a dire la committenza musicale dei Gesuiti a Palermo e il loro contributo allo sviluppo delle cantate in occasione delle lauree. Entrambi i musicisti, Pizzolo e Perez, collaborarono infatti con i Gesuiti: se il primo operò nelle vesti di maestro di cappella – come viene testimoniato dai documenti e dal frontespizio dei libretti tra fine Seicento e primi anni del secolo successivo – nel caso di Perez è difficile stabilire se il rapporto con i padri palermitani si limitò a una semplice collaborazione o a qualcosa di più stabile.⁴⁵ A rendere ancor più complesso il quadro generale è,

40 Le suddette cantate sono incluse prevalentemente in volumi miscelanei di arie e duetti, composti da musicisti differenti. La denominazione di cantata si desume dall'indicazione presente nello schedario cartaceo. In alcuni casi tale denominazione è barrata e sostituita dalla dicitura «recitativo + aria», come accade per NICOLA LOGROSCINO, *Questo che in fronte ha* (I-PLcon, Arm. I Ant. 5).

41 GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *Cantata per voce di Soprano 1736* (I-PLcon, Arm. I Ant. 5).

42 FRANZ JOSEPH HAYDN, *Cantata a voce sola di soprano con cembalo* (I-PLcon, Arm. I Ant. 4).

43 Il brano è inserito nel manoscritto con segnatura Arm. I Ant. 94.

44 Le due cantate di Generali presentano come segnatura, rispettivamente, GG 18 e GG 25. Le opere di Donizetti sono intitolate *Cantata per la partenza del Luogotenente Generale March. Ugo delle Favare* e *Cantata per il natalizio di Re Ferdinando I*, legate insieme nel volume Arm. I Ant. 93. Cfr. PHILIP GOSSETT – DARIO LO CICERO, *Tre sconosciuti autografi rossiniani e la collezione del Conservatorio di Palermo*, «Rivista Italiana di Musicologia» XLVII (2012), pp. 205-221: 209.

45 Negli stessi anni Pizzolo fu maestro di cappella di diverse istituzioni, fra cui la congregazione dell'Oratorio, la Cattedrale, il Senato e la Cappella Palatina. Tali notizie sono ricavate dai libretti

inoltre, la situazione del materiale documentario relativo alla Compagnia, costituito da un ingente numero di fonti,⁴⁶ ma con lacune per alcune tipologie di documenti e una disparità non trascurabile tra i riferimenti musicali presenti nei libri contabili e la quantità di testimonianze che si può desumere da altre fonti.⁴⁷ Di conseguenza l'indagine sulle attività musicali presso la Compagnia di Gesù costituisce una delle aree di ricerca più complesse, almeno in relazione al panorama della musica nelle chiese palermitane fra Cinque e Settecento. Le ragioni di tale complessità sono molteplici, ma in ultima analisi vanno ricondotte al principio della manifestazione del potere che possiamo considerare chiave di lettura della maggior parte delle iniziative messe in atto in questo periodo, ad opera di istituzioni civili come anche di quelle religiose. Alla luce di tale principio si spiegano i tratti caratteristici della politica culturale dei Gesuiti, in particolare la molteplicità degli interventi che furono in grado di attuare sin dal loro arrivo a Palermo e che coinvolsero tutti i campi che permettevano pubblica visibilità, dall'architettura alla pittura, dalla letteratura alla pedagogia. Fra queste forme di consolidamento vi era ovviamente anche la musica, alla quale i Gesuiti riservarono particolare attenzione fin dai primi anni della loro presenza a Pa-

a stampa superstiti, una quarantina fra dialoghi e oratori. Giuseppe Sorge lo definisce «eccellente contrappuntista della scuola di Leonardo Leo» (cfr. SORGE, *I teatri a Palermo*, p. 274), ma nel riprendere tale notizia (da GIUSEPPE BERTINI, *Dizionario storico critico degli scrittori di musica e dei più celebri artisti*, Tipografia reale di Guerra, Palermo 1814, vol. I, p. 107) confonde l'indicazione, riferita invece al padre dell'autore del dizionario, Salvatore Bertini. Oltre alla cantata per voce sola *Un di dolente e mesto* del Fondo Pisani (I-PLcon, Arm. I Pis. 10), rimangono le partiture di suoi *Improprii a 3 voci obbligate*, custoditi nella biblioteca del Convento di San Francesco di Bologna, e una *Sinfonia a tre flauti* inclusa nel manoscritto Mus. Ms. 116, conservato presso la Bibliothèque Municipale de Versailles e segnalato da STEPHEN THOMSON MOORE, *A little-known source for Baroque music for flute and recorder – Versailles Mus. Ms. 116*, «Flute Focus» (Oct. 29th 2012), <<http://www.flute-focus.com/Students-Corner/little-known-source-for-baroque-music.html>> (link attivo al 16 marzo 2016). Riferimenti all'attività di musicista di Pizzolo si trovano in ANNA TEDESCO, *La Cappella dei Militari Spagnoli di Nostra Signora della Soledad di Palermo*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia*, pp. 199-254: 229-230.

46 Il complesso documentario prodotto dai Gesuiti – conservato presso l'Archivio di Stato di Palermo, sezione *Ex Case Gesuitiche* – è suddiviso in numerose serie progressive. Per ciascuno dei principali organismi della Compagnia le scritture relative si compongono di tre nuclei: titoli e rendite, libri contabili e volumi di cautele. Tuttavia non sempre ad ogni nucleo corrisponde un'unica serie: talvolta accade che i volumi di cautele siano raccolti in serie distinte, o viceversa che titoli e cautele siano inclusi insieme in una sola serie. Non solo, all'interno delle singole serie l'ordinamento dei volumi spesso non segue criteri organici di classificazione e nei libri di inventario redatti nel 1874 solo per alcuni viene indicato il periodo di appartenenza. Ciò vale soprattutto per le serie più sostanziose, quelle dei titoli, ordinate in base ad un argomento generico, senza alcuna indicazione di data.

47 Tale disparità è evidente per gli anni compresi tra la fine del Cinquecento e la metà del secolo successivo. Se la minore quantità di riferimenti musicali in questo periodo può ricondursi ad aspetti legislativi orientati alla limitazione dell'attività musicale all'interno della Compagnia, è pur vero che altre testimonianze (cronache, diari, relazioni) ci vengono in aiuto nel documentare l'importanza che la musica ricopriva per i Gesuiti sin dai primi anni del loro insediamento a Palermo. È altresì probabile che l'assenza di informazioni relative alla musica per tutta la seconda metà del Cinquecento sia spiegabile in relazione alla dispersione di determinate fonti, in particolare i libri di spese minute (ai quali spesso si rimanda nei libri maestri) e i volumi di cautele.

lermo, affiancandosi ad altri ordini e impegnandosi sul piano della committenza delle iniziative più importanti. Tale intervento si realizzava anche concretamente, come controllo dello spazio circostante, comportando frequenti occasioni di scontro con altre congregazioni, in particolare con i Francescani e i Domenicani, ma soprattutto con i Teatini. Tuttavia, da un punto di vista musicale la Compagnia di Gesù aveva dalla sua un importante punto di forza nella zona di competenza della Casa Professa, la cosiddetta area del Ponticello, sede tradizionale delle maestranze locali che in qualche modo avevano a che fare con la musica (dagli esecutori ai costruttori di strumenti). Le copiose indicazioni su affitti e censi contenute nei volumi amministrativi dell'istituzione danno conferma di questo aspetto, riportando i nomi degli affittuari e ponendosi come interessante strumento per una mappatura (territoriale, ma anche sociale) dei musicisti presenti a Palermo nei secoli passati.⁴⁸ Con la maggior parte di costoro, suonatori e compositori, i Gesuiti instaurarono feconde collaborazioni che nel corso del XVIII secolo diventeranno sempre più significative, rendendo la Compagnia fra le più importanti per l'organizzazione degli eventi musicali locali e ponendola allo stesso livello di istituzioni del calibro della Cattedrale o della Cappella Palatina.

Le principali tappe dell'integrazione cittadina dei Gesuiti evidenziano, dunque, un'attenta considerazione delle dinamiche di gestione del territorio, perfettamente conformi alle importanti trasformazioni urbanistiche che Palermo subisce tra Cinque e Seicento, con inevitabili conseguenze anche sul piano artistico e musicale.⁴⁹ Difatti, dopo un breve periodo trascorso nella chiesa parrocchiale di Sant'Antonio Abate e presso la chiesa della Misericordia, i primi padri operarono attivamente nel permeare il tessuto urbano, insediandosi nel 1553 presso l'abbazia di Santa Maria della Grotta (a loro concessa dall'imperatore Carlo V) e trasferendosi successivamente al Cassaro, il principale asse viario della città, dove nel 1586 venne posta la prima pietra della nuova *Domus Studiorum*. A quest'ultima venne aggregata una nuova chiesa, costruita a partire dai primi anni del Seicento e pure intitolata alla Madonna della Grotta, mentre l'abbazia originaria venne distrutta e al suo posto edificata la Casa Professa con l'annessa chiesa, da subito simbolo della potenza e magnificenza della Compagnia, oltre che splendido esempio di arte e decorazione barocca. A queste due principali istituzioni si aggiunsero in un secondo momento la chiesa del Noviziato sotto il titolo del Santissimo Sacramento (costruita fra il 1607 e il 1620), la chiesa di San Francesco Saverio (fondata nel 1633 e riedificata a partire dal 1685) e la quinta casa per gli eserci-

48 Un'indagine a campione dei volumi amministrativi dei Gesuiti ha consentito di individuare un certo numero di suonatori e organari che avevano a censo case e botteghe nel Ponticello. Costoro erano spesso imparentati fra di loro, come nel caso della famiglia Gallo, formata in prevalenza da musicisti, della quale faceva parte anche Lorenzo Lo Giudice, suonatore di piffero e trombone, membro della Real Cappella Palatina. Cfr. ILARIA GRIPPAUDO, *I Gesuiti e la musica a Palermo fra Rinascimento e Barocco*, in *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, a c. di Federica Nardacci, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 2010, pp. 279-311: 291-292.

49 Un'analisi delle attività musicali a Palermo in relazione al territorio e all'assetto urbano, secondo i principi della relativamente recente *Urban Musicology*, si può trovare in TEDESCO, *La ciudad como teatro*, e in ILARIA GRIPPAUDO, *Musica Urbana. Musica e cerimonie all'aperto nella Palermo di Cinque e Seicento*, in *Studi sulla musica dell'età barocca*, a c. di Giorgio Monari, LIM, Lucca 2012, pp. 77-133.

zi di Sant' Ignazio (alla quale venne aggregata una chiesa sotto il titolo della Madonna del Paradiso, ultimata nel 1737).⁵⁰ Con la costruzione di questi altri tre complessi monumentali i Gesuiti ebbero modo di consolidare il loro radicamento nei due mandamenti (o quartieri) dell'Albergheria e Seralcadi, che a Palermo si collocavano fra i più importanti sotto il profilo delle istituzioni ecclesiastiche e, di conseguenza, anche sul piano dell'offerta musicale.⁵¹

La presenza della musica presso la Compagnia va analizzata in relazione a numerosi ambiti: innanzitutto al teatro, che com'è noto fu particolarmente coltivato e promosso dai Gesuiti, anche in Sicilia e a Palermo, a partire dalla seconda metà del Cinquecento. Poi alla liturgia, sia ordinaria che straordinaria, dove la musica era presente sin dai primi anni, contrariamente alle indicazioni di Ignazio di Loyola.⁵² Dalla seconda metà del Seicento e per tutto il Settecento emerge poi il contributo dei Gesuiti per lo sviluppo del genere del dialogo, sul quale avremo modo di tornare più avanti.⁵³ E parimenti importante si rivela il ruolo della Compagnia per l'affermazione del melodramma: non dimentichiamo che furono i Gesuiti a chiamare a Palermo il castrato Marc'Antonio Sportonio, allievo di Carissimi al Collegio Romano e interprete nel 1653 del *Costantino*, azione tragica con proemio, intermezzi e cori posti in musica da Giovanni Battista Fasolo, musicista astigiano attivo a Palermo verso la metà del XVII secolo.⁵⁴ Negli anni successivi Sportonio risulta tra gli organizzatori ed interpreti della prima rappresentazione operistica di cui abbiamo notizia, il *Giasone*, con cui ini-

50 Un testo tuttora fondamentale per la ricostruzione delle vicende storiche degli ordini palermitani è ANTONINO MONGITORE, *Storia delle chiese di Palermo. I conventi*, a c. di Francesco Lo Piccolo, Cricd, Palermo 2009, pp. 129-169.

51 A differenza di quanto accade per altri ordini e compagnie religiose palermitane, la bibliografia sui Gesuiti è ricca di numerosi contributi di taglio diverso (storico, scientifico, letterario, ma soprattutto artistico, architettonico e urbanistico). In particolare, per quanto riguarda Casa Professa, segnaliamo MARIA CLARA RUGGIERI TRICOLI, *Costruire Gerusalemme: il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo*, Lybra Immagine, Milano 2001. Sulle vicende del collegio si veda *Dalla Domus studiorum alla Biblioteca centrale della Regione Siciliana: il Collegio Massimo della Compagnia di Gesù a Palermo*, a c. di Giuseppe Scuderi e Vincenzo Scuderi, Regione siciliana, Palermo 1995. In particolare sul Settecento cfr. FRANCESCO CULTRERA, *I Gesuiti a Palermo nel primo Settecento*, in *La chiesa di San Francesco Saverio nell'Albergheria. Palermo 1711-2011*, a c. di Nino Alfano e Cosimo Scordato, Abadir, Palermo 2011, pp. 45-55. Per quanto riguarda l'architettura e l'urbanistica rimandiamo a ANTONIETTA IOLANDA LIMA, *Architettura e urbanistica della Compagnia di Gesù in Sicilia. Fonti e documenti inediti, secoli XVI-XVIII*, Novecento, Palermo 2001. Sul particolare rapporto tra i Gesuiti e il quartiere dell'Albergheria, cfr. MAURIZIO VESCO, *L'Albergheria nella prima età moderna*, in *La chiesa di San Francesco Saverio*, pp. 137-149.

52 Su queste tematiche rimando ancora a GRIPPAUDO, *I Gesuiti e la musica a Palermo*, pp. 279-311.

53 A tale riguardo si può dare pieno credito all'affermazione di Giuseppe Sorge: «io ho piuttosto il dubbio che l'abolizione del testo, e l'avvicinamento dell'oratorio al melodramma possa essere stata, in Sicilia, e forse altrove, opera dei Padri Gesuiti», in SORGE, *I teatri di Palermo*, p. 261.

54 *Ragguaglio del Costantino. Attion tragica che faranno rappresentare i padri della Compagnia di Gesù nel Collegio di Palermo a conformità delle allegrezze che per la racquista di Barcellona si son fatte in quella felice città. Dedicato all'eccellentissimo signore Don Rodrigo Mendoza e Sandoval [...] vicere nella Sicilia e capitano generale per S.M. da D. Pietro Corsetto barone di Aidonetto*, Giovanni Antonio Mandracchia, Palermo 1653. Cfr. SARTORI, vol. v, p. 7, n° 19477.

zierà la feconda stagione del melodramma a Palermo e della quale in questa prima fase il “Bolognese” fu importante protagonista, non soltanto nelle vesti di cantante, ma anche di promotore e in alcuni casi di compositore.⁵⁵ L’importanza dei Gesuiti per la diffusione dell’opera in musica non si esaurì comunque in circostanze accidentali, ma al contrario negli anni successivi ebbe modo di manifestarsi in interventi diretti, testimoniati dalle cronache e dai libretti a stampa. Proprio nel corso del Settecento (soprattutto intorno agli anni ‘30 e fino alla metà del secolo) si susseguono gli allestimenti di spettacoli operistici rappresentati nel Collegio in occasione del carnevale, grazie all’esistenza di un teatro adibito allo scopo. I titoli di cui abbiamo notizia fanno talvolta riferimento a contesti “esotici”, in perfetta conformità con la politica missionaria che costituiva una cifra caratteristica della Compagnia.

È il caso dell’*Achemo imperador della Cina*, rappresentato nel 1731 ad opera dei membri del Regio Imperial Collegio dei Nobili della Compagnia di Gesù, con musiche di Giovanni Statella, maestro di cappella del medesimo Collegio.⁵⁶ L’apporto della prestigiosa compagnia di nobili palermitani ben presto si rivelerà una costante degli allestimenti gesuitici, evidenziando un coinvolgimento diretto e a tutto campo che riguardava le principali fasi della produzione: dalla composizione delle musiche (quasi sempre a carico del maestro di cappella dell’istituzione), alla stampa dei libretti (effettuata presso la Stamperia del Regio Imperial Collegio de’ Nobili per Stefano Amato, o dalla tipografia Felicella, con cui Amato collaborava), fino alla scelta dei cantanti, reclutati tra le fila della congregazione e dunque appartenenti al fior fiore della nobiltà cittadina. L’elenco dei personaggi e dei rispettivi interpreti è spesso incluso nei libretti che ci rimangono e che testimoniano le rappresentazioni successive: il *Rachisio* del 1734⁵⁷ (replicato nel 1751),⁵⁸ *L’Alessandro in Africa* del

55 Su Sportonio cfr. PAGANO, *La vita musicale a Palermo*, pp. 448-450; LORENZO BIANCONI – THOMAS WALKER, *Dalla Finta pazza alla Veremonda: storie di Febiarmonici*, «Rivista Italiana di Musicologia» x (1975), pp. 397-454: 393 e 404; ROBERTO PAGANO, *Giasone in Oretto. Considerazioni sull’introduzione del melodramma a Palermo*, «I Quaderni del Conservatorio» i (1988), pp. 11-18; TEDESCO, *Il Teatro Santa Cecilia*, pp. 26-27; LORENZO BIANCONI – ROBERTO PAGANO, *Sportonio Marc’Antonio*, in *The New Grove Dictionary*, vol. xxiv, pp. 221-222; ANNA TEDESCO, *Francesco Cavalli e l’opera veneziana a Palermo dal Giasone (1655) all’inaugurazione del Teatro Santa Cecilia (1693)*, in *Francesco Cavalli. La circolazione dell’opera veneziana nel Seicento*, a c. di Dinko Fabris, Turchini Edizioni, Napoli 2005, pp. 205-238.

56 *L’Achemo Imperador della Cina. Dramma per musica da rappresentarsi da sign. convittori del regio imperial Collegio de’ nobili della Compagnia di Gesù di Palermo nel carnevale di quest’anno 1731*, Stefano Amato, Palermo 1731. Cfr. SARTORI, vol. i, p. 13, n° 148. Una copia del libretto è presente anche nelle collezioni dell’Harry Ransom Center dell’University of Texas at Austin.

57 *Rachisio. Dramma per musica da rappresentarsi da’ sig. collegiali del Regio Imperial Collegio de’ nobili della Compagnia di Gesù di Palermo. Nel carnovale di quest’anno 1734. Poesia di Pietro Scarlatti della Compagnia di Gesù. fra gli Ereini Tirinto Paliceo. Musica del signor don Giovanni Statella maestro di cappella del medesimo collegio*, a spese del Gramignani, Palermo 1734. Cfr. SARTORI, vol. v, p. 3, n° 19441. Nell’avvertenza al lettore si specifica: «la musica è tutta del signor D. Giovanni Statella [...] a riserva di quelle ariette che vedrai segnate con questo asterisco + le quali si son fatte comporre a bella posta da migliori virtuosi di Napoli».

58 *Rachisio. Azione scenica da rappresentarsi da sig. collegiali del Real Collegio Carolino de’ nobili della Compagnia di Gesù di Palermo nel carnovale di questo anno 1751*, Felicella, Palermo 1751. Cfr.

1735,⁵⁹ *Il Gran Mogol* del 1737.⁶⁰ Autore dei testi è quasi sempre Pietro Scarlatti della Compagnia di Gesù, un nome che per forza di cose non può che ricordarci la celebre famiglia di musicisti, riportandoci indietro di un secolo, quando un altro Pietro Scarlatti (padre dell'Alessandro che di lì a poco sarebbe assunto a ben altre glorie) veniva ingaggiato come cantore dai Gesuiti di Palermo.⁶¹ Sappiamo anche che tra il 1754 e il 1755 nel teatro del Collegio vennero rappresentati due melodrammi metastasiani, *l'Artaserse* e *La clemenza di Tito*, allestiti per non mancare al consueto appuntamento che il pubblico palermitano ogni anno attendeva, «dal momento che le scosse sismiche del 1752 avevano indotto alla chiusura dei due teatri d'opera cittadini, il S. Cecilia e il S. Lucia».⁶²

* * *

Prendendo spunto dal melodramma, un'ulteriore occasione di riflessione sulle relazioni di continuità fra sacro e profano e fra generi diversi (aspetto per il quale i Gesuiti ebbero a svolgere un ruolo importantissimo nel contesto palermitano) ci viene offerta dagli spettacoli musicali in occasione delle lauree. Il primo libretto pervenutoci è un *Epinicionum modis musicis decantatum* del 1621, testo di Giuseppe del Castillo, eseguito in occasione delle lauree in filosofia.⁶³ Tuttavia le fonti archivistiche riportano indicazioni sulla presenza della musica per le lauree già a partire dai primissimi anni del XVII secolo, come si intuisce da un pagamento di onze 3 e tarì 26 incluso nella sezione delle uscite straordinarie del 1606 e destinato ai musicisti e per «portatura di sedii per li disputi».⁶⁴ Il termine «cantata» lo troviamo per la prima volta nel libretto degli *Applausi festivi* (1693), composizione a due cori eseguita nel Collegio della Compagnia di Gesù per la laurea in filosofia di Giuseppe Baldi e San Marco.⁶⁵ Questo libretto

SARTORI, vol. v, p. 3, n° 19442.

59 *L'Alessandro in Africa. Festa teatrale consecrata alle glorie della maestà di Carlo Terzo Borbone infante di Spagna, re delle due Sicilie [...] da signori collegiali del real Collegio Carolino de' nobili della Compagnia di Gesù di Palermo*, Stefano Amato, Palermo 1735. Cfr. SARTORI, vol. I, p. 70, n° 696.

60 *Il Gran Mogol, dramma per musica, nel Real Collegio Carolino dei Gesuiti, pel carnevale. Musica di Giovanni Statella*, seguito da *L'ammalato finto e il medico a suo malgrado*, commedia. Nel volume miscelaneo della Biblioteca Comunale, CXXXVI. Cfr. SORGE, *I teatri di Palermo*, p. 395.

61 UMBERTO D'ARPA, *La famiglia Scarlatti: nuovi documenti biografici*, «Recercare» II (1990), pp. 243-248.

62 Cfr. GIGLIO, *Aristocrazia e patrocinio*, p. 282. *La clemenza di Tito* fu «accomodata al teatro del nobile Collegio Carolino di Palermo» da Francesco M. di Loredò della Compagnia di Gesù. Cfr. SORGE, *I teatri di Palermo*, p. 401.

63 *Epinicionum. Modis musicis decantatum cum sub auspiciis excell. Siciliae proregis don Francisci A Castro comitis Castri, et don Joseph Del Castillo solemnes ex uniuersa philosophia theses publice defenderet in Collegio Panormitano Societ. Iesu*, de Franciscis, Palermo 1621. Cfr. SARTORI, vol. III, p. 34, n° 8963.

64 Archivio di Stato di Palermo [= ASPa], Ex Case Gesuitiche [= ECG], Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti – Serie A, vol. XIX, c. 100v.

65 *Applausi festivi. Per le glorie laureate da incoronare il Duello Innocente del signor don Giuseppe Baldi e San Marco, nella pubblica difesa de' teoremi filosofici. Cantata a due cori nel collegio di Palermo della Compagnia di Giesù dedicata alla grandezza del merito dell'ill. signor capitano D. Antonio De La Cruz già*

risulta interessante non soltanto per l'indicazione dell'esecuzione policorale, forse tipica del repertorio, ma anche per l'utilizzo della lingua italiana, caso raro fra le composizioni palermitane per laurea. All'interno di questi primi due opuscoli il musicista non viene nominato, ma un anno dopo, nell'aprile 1694, lo stesso testo degli *Applausi festivi* viene ristampato nel libretto delle *Giornate festive di plausi laureati* indicando come autore delle musiche Michelangelo Falvetti, insieme ad altri componimenti destinati alle lauree di Vincenzo di Aceto, Domenico Strazzeri e dello stesso Giuseppe Baldi.⁶⁶ Per quella occasione furono coinvolti alcuni fra i più importanti musicisti locali: accanto a Michelangelo Falvetti vengono citati Pietro Pizzolo, Giuseppe Acciarello, Ignazio Pulici e Francesco Tozzi. Il libretto riferisce anche della significativa durata delle celebrazioni, protrattesi nell'arco di cinque giornate e situate all'interno dell'aula magna del Collegio palermitano.⁶⁷ Oltre ai rapporti con i Gesuiti, un interessante elemento che accomuna i precedenti compositori è la città di Messina: Pizzolo era infatti di origine messinese, Francesco Tozzi viene indicato dai libretti come «vicemaestro della Real Cappella di Messina» e lo stesso Falvetti, dopo essersi distinto come una delle figure più importanti della vita musicale nella capitale, da alcuni anni aveva abbandonato Palermo per assumere l'incarico di maestro della Cattedrale nella città peloritana.⁶⁸ Da questo legame sembrano, invece, svincolati Giuseppe Acciarello, probabilmente nativo di Roma, e Ignazio Pulici, definito «palermitano». Dal libretto possiamo dedurre che ciascuna giornata avesse come protagonista un solo laureato, ma che i festeggiamenti non necessariamente si esaurissero nell'arco delle ventiquattro ore. A spingere verso questa ipotesi intervengono due testi a stampa del 1694 che ripresentano alcuni componimenti delle *Giornate festive* (nello specifico della seconda,

cattedratico di filosofia et oppositore a cattedra di teologia nell'Università di Toledo, oggi capitano di fanteria nel Terzo fisso del regno di Sicilia, Eredi d'Isola, Palermo 1693. Cfr. SARTORI, vol. I, p. 241, n° 2290. Desidero ringraziare il personale della sezione Fondi antichi della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo, in particolare la dott.ssa Rita Di Natale, per la consueta gentilezza e disponibilità.

66 *Giornate festive di plausi laureati. Che le muse italiane, e latine intrecciano in ghirlande trionfali per incoronare le vittorie gloriose de' signori D. Giuseppe Baldi e San Marco, D. Domenico Strazzeri e marchese, e D. Vincenzo di Aceto, nella pubblica difesa De' Teoremi filosofici, Continuata più giorni Nel salone Accademico del Collegio Palermitano Della Compagnia di Giesù*, Giovanni Adamo, Palermo 1694. Cfr. SARTORI, vol. III, p. 241, n° 2290. Non è chiaro per quale motivo il testo degli *Applausi festivi* fosse stato stampato anche l'anno precedente, spingendo a credere che i festeggiamenti per Baldi San Marco si fossero svolti nel 1693. È possibile o che vi sia un errore di stampa, o che il contenuto delle fonti del 1694 faccia riferimento all'anno precedente, considerando che nel suo elenco Sorge colloca l'*Epinicion* messo in musica da Francesco Tozzi nel gruppo delle composizioni datate al 1693 (cfr. SORGE, *I teatri di Palermo*, p. 383).

67 Sono presenti annotazioni manoscritte che indicano le date precise delle celebrazioni, ovvero 19 aprile (seconda giornata), 22 aprile (terza giornata), 23 aprile (quarta giornata) e 24 aprile (quinta giornata).

68 Sull'attività del compositore cfr. GIUSEPPE DONATO, *Un musicista calabrese attivo in Sicilia nella seconda metà del XVII secolo: Michelangelo Falvetti*, in *Polifonisti calabresi, Testi della Giornata di Studi su «La Polifonia sacra e profana in Calabria nei secoli XVI e XVII»* (Reggio Calabria, 26 novembre 1981), a c. di Giuseppe Donato, Torre D'Orfeo, Roma 1985, pp. 95-108: 107.

terza e quinta giornata) mettendoli in relazione alla figura di Vincenzo di Aceto.⁶⁹ Di conseguenza possiamo ipotizzare che i festeggiamenti per gli altri due laureati – Baldi San Marco e Strazzeri – si fossero svolti rispettivamente nella prima e terza giornata, lasciando più spazio alle celebrazioni per il terzo candidato. In particolare per Baldi San Marco furono eseguite non soltanto le quattro cantate degli *Applausi festivi* – che nel 1694 vengono denominate *Ariette* da eseguirsi «fra gli argomenti della disputa», con musiche di Michelangelo Falvetti – ma anche *Le Severità del Liceo disputante in Maschera d'Amenità*, scherzo musicale di cui però non conosciamo il compositore. Ad esclusione degli *Applausi festivi*, di alcuni dei brani del 1694 e del dialogo a quattro *La spedizione di Giosuè contro gli Amalachiti*,⁷⁰ gli altri esempi di cui abbiamo notizia riguardano esclusivamente composizioni su testo latino, eseguite dalla fine del Seicento sino alla metà del secolo successivo, con picchi di produzione intorno agli anni '30 e '40 del XVIII secolo. Se esaminiamo con attenzione la rassegna cronologica delle cantate per laurea (cfr. TAVOLA 2) fra gli autori ritroviamo quasi sempre maestri di cappella di Casa Professa e/o del Collegio, quali ad esempio Ignazio Pulici, Francesco Bajada, Pietro Pizzolo, Giovanni Statella e Stefano Foti, insieme a maestri della Cattedrale, come il prolifico Giuseppe Salina, e a compositori riferibili al contesto napoletano: Nicolò Logroscino, Bartolomeo Morrione, Gaetano Signorile, Girolamo Catalisano.⁷¹ Pur trattandosi di una cronologia provvisoria e sicuramente incompleta, riusciamo ugualmente a farci un'idea dell'estrema regolarità delle esecuzioni, programmate diverse volte all'anno e giocate sul consueto rapporto tra brani musicali di produzione autoctona e composizioni riferibili ad altri contesti, in particolar modo a quello napoletano. I rapporti dei Gesuiti con Napoli erano peraltro fittissimi, come

69 Il primo libretto è intitolato *Philyrae laureatae in aula academica Soc. Iesu. Musarum inter Contentus ad modulos datae Excellentissimo Domino Siciliae iterum Proregi, D. Ioanni Francisco Pacieco Gomez de Sandoval, Mendoza, Aragon, Toledo, Velasco, Tellez Giron, Duci Uzetae, Comiti Montis Albani &c. Cum sub tanti Principis auspicijs, In Collegio Panormitano a D. Vincentio de Aceto, Academiae Partheniae Primo Assistente, Theses de universa Philosophia Propugnarentur*, Haeredum Petri de' Isola, Palermo 1694. Cfr. SARTORI, vol. IV, p. 422, n° 18628. Esso contiene i tre *mèlos* della terza giornata, *Festiva musarum Chorea*, con l'aggiunta della dedica al viceré Uceda, della *Prolusio Disputationis* di Vincenzo di Aceto e alla fine della *Gratiarum actio post philosophicam disputationem*. La composizione fu eseguita alla presenza dello stesso viceré, come si può ipotizzare dalla lettura del libretto. La seconda fonte è intitolata *Plausus festivi ad Modos Musicos Dati, In Coronam Laureae Doctoralis, Quam D. Vincentius de Aceto Academiae Partheniae Primus Assistens, In Aula maxima Academica, Panormitani Collegij Societatis Iesu suscepit*, Haeredum Petri de' Isola, Palermo 1694. L'esemplare risulta mutilo di una o più pagine, sicuramente contenenti i versi del *Plausus festivi*. Di conseguenza riporta soltanto l'*Epinicium quod Aristotile iubente musa musice gratulantes* preceduto dalla dedica di D. Jacobo de Aceto, padre di Vincenzo.

70 Cfr. SORGE, *I teatri di Palermo*, p. 397.

71 Sulla base dei libretti superstiti, l'attività di Girolamo Catalisano «maestro di cappella napoletano» è testimoniata a Palermo intorno alla metà del Settecento. Compose tre opere di carattere celebrativo: *Ulisse in Sicilia* (serenata del 1754 per il compleanno della regina Maria Amalia di Sassonia), *La virtù al cimento* (azione drammatica per l'onomastico della sovrana, eseguita nella galleria di Palazzo Reale nel 1758) e *Caio Marzio Coriolano* (azione drammatica del 1762 per l'onomastico di re Ferdinando). Il libretto non datato de *La manna nel deserto* ci dice che era maestro di cappella del monastero di San Carlo Borromeo di Palermo.

testimoniano le fonti di archivio che a metà Settecento riferiscono dell'importazione di opere musicali dalla città partenopea, in particolare mottetti e altra musica sacra. Tuttavia, nel caso specifico si può individuare un legame non tanto con la tradizione napoletana, bensì con le consuetudini romane, dove vengono attestate esecuzioni musicali per il conseguimento delle lauree in diverse istituzioni, fra cui il Collegio Romano dei Gesuiti al quale si affiancavano il Collegio Clementino e l'Università della Sapienza. Attraverso i volumi delle *Ephemerides cartariae*, Arnaldo Morelli segnala interventi musicali per le lauree a partire dalla seconda metà del Seicento, offrendoci preziose testimonianze di prima mano che a Palermo per il momento risultano mancanti.⁷²

Tuttavia la situazione palermitana è agevolata dalla considerevole quantità di libretti superstiti che permettono di individuare alcune caratteristiche ricorrenti: l'argomento sacro o epico/allegorico, la presenza di tre-cinque interlocutori (più raramente due), la lunghezza abbastanza contenuta e la successione di recitativi e arie, talvolta con l'inserzione di un pezzo a due, in alcuni casi con coro finale. Inoltre spesso troviamo la dedica a un personaggio illustre, un nobile o un ecclesiastico, che forse finanziava la composizione delle musiche o l'allestimento degli apparati. È significativo che a questo genere di occasioni siano legate le prime attestazioni musicali della presenza di Perez a Palermo, documentata a partire dal 1734 sino al 1748.⁷³ Per le lauree gesuitiche Perez compose tre cantate su testo latino, eseguite a partire dagli anni '30 e poi replicate in diverse occasioni: la prima *Ilium palladio astu subducto expugnatum* fu eseguita proprio nel 1734 (presumibile anno d'arrivo del compositore a Palermo) e poi ripresa nel 1738 e nel 1746; per la seconda, *Palladium*, abbiamo notizia di quattro diversi libretti a stampa, datati rispettivamente 1734, 1736, 1738 e 1743; l'ultima, *Jason aureo vellere potitus*, venne eseguita per la prima volta nel 1738 e poi replicata quasi ogni anno, dal 1740 al 1746. Molto probabilmente fu grazie all'intercessione del potente patrono, Baldassare Naselli principe di Aragona, che Perez riuscì a procurarsi queste prestigiose commissioni, considerando la stretta vicinanza del principe alle più alte cariche della città, sia ecclesiastiche che civili. La famiglia Naselli era peraltro tra le promotrici delle attività musicali di Casa Professa, come testimonia un legato ante 1748, molto probabilmente dello stesso Baldassarre, destinato al pagamento della musica per le domeniche e per altre feste dell'istituzione.⁷⁴ Non sappiamo però quali rapporti il musicista intrattenesse con i Gesuiti, dal momento che sui legami fra

72 Cfr. ARNALDO MORELLI, *La musica a Roma nella seconda metà del Seicento attraverso l'archivio Cartari-Febei*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio, Atti del convegno internazionale (Roma, 4-7 giugno 1992)*, a c. di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli e Vera Vita Spagnuolo, LIM, Lucca 1994, pp. 107-136: 112-113.

73 Sulla permanenza di Perez a Palermo cfr. ROBERTO PAGANO, *David Perez nel contesto palermitano di metà Settecento*, in *David Perez tra Sicilia, Penisola Iberica e Nuovo Mondo*, pp. 7-15; TEDESCO, *David Perez maestro di cappella palermitano*, pp. 35-45; MAURÍCIO DOTTORI, *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli, with especial emphasis on funeral music*, DeArtes – UFPR, Curitiba 2008, pp. 14-22. Per un quadro generale sul compositore, cfr. MAURÍCIO DOTTORI – PAUL J. JACKSON, *Perez David [Davide]*, in *The New Grove Dictionary*, vol. XIX, pp. 336-341.

74 ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti – Serie I, b. 198, c. 293r.

Perez e la Compagnia di Gesù (e in generale fra Perez e le istituzioni palermitane) le fonti archivistiche risultano desolatamente laconiche. Difatti negli anni di permanenza a Palermo i libri di conto finora consultati non nominano mai il compositore, e nemmeno riferiscono delle musiche per le lauree, il cui finanziamento era quasi sicuramente di natura privata.

In assenza delle musiche e di precise notizie di tipo archivistico, rimangono però i libretti a stampa, nello specifico quelli dell'*Ilium Palladio*⁷⁵ e del *Palladium*,⁷⁶ conservati in diversi esemplari presso la Biblioteca Comunale di Palermo.⁷⁷ I due testi presi in esame sono accomunati dalla presenza dell'*argomentum*, talvolta assente nelle altre cantate, e dallo stesso numero di interlocutori (Agamennon, Diomedes, Ulysses e Calehas nel primo caso; Ilus, Assarus, Laomedon e Sacerdos Palladis nel secondo). In entrambi è pure presente un coro che però nell'*Ilium Palladio* non viene indicato nell'elenco iniziale. La struttura è quella tipica delle cantate latine di questo periodo, con recitativi in endecasillabi e settenari, e arie in due parti, per lo più in metro parissillabo. Nello specifico l'*Ilium Palladio* è composto da quattro coppie di recitativo e aria (ognuna affidata ad un personaggio), seguite da un brano a tre e nuovamente da quattro recitativi e arie con coro finale. Una struttura leggermente differente è presente in *Palladium*, con la stessa successione di recitativi e arie ma senza il brano a tre, sostituito da un intervento a due che viene posticipato alla fine, prima del coro. Come pezzo centrale vi è invece una «*symphonia hilaris et festiva*», la cui presenza conferma l'intervento di strumenti musicali, peraltro indicata sul frontespizio di altri libretti degli stessi anni. Quali strumenti intervenissero non ci è dato saperlo, ma sicuramente venivano coinvolti ulteriori musicisti chiamati dall'esterno che integravano l'organico di base della cappella, costituito in quegli anni da sei voci (due soprani, due contralti, tenore e basso), da due violinisti, dall'organista e dal maestro di cappella (che nel 1734 era Bartolomeo Matraja). L'ingaggio di musicisti esterni per gli eventi più importanti era peraltro già previsto dall'atto di costituzione della cappella, avvenuta nel 1617 tramite legato testamentario di Emilia di Bologna marchesa di Marineo.

Il documento relativo alla costituzione della cappella è assai indicativo non soltanto

75 *Ilium Palladio Ulyssis Astu Subducto Expugnatum. Melos musicum in aula Collegii Panormitani Societatis Jesu concinendum Dum Philosophicum ornantur lauream, D. Philippus Jacobus Sacco Aragonensis Academiae Partheniae Primus Assistens et D. Joannes Baptista Mango Panormitanus. Harmonicis adstrictum numeris a D. David Perez Neapolitano Musices Moderatore*, Stefano Amato, Palermo 1734 (esemplare I-PLcom, collocazione: CXXXVI F 28 n. 59). Cfr. SARTORI, vol. III, p. 405, n° 12779.

76 *Palladium. Melos musicum in Aulam Collegii Panormitani Societatis Jesu concinendum dum Philosophicam donatur Lauream D. Thomas Papè, et Garofal, Ex Ducibus Prati Amaeni, et Rebottonis, Regii, et Imperialis Nobilium Collegii ejusdem Societatis convictor. Harmonicis adstrictum numeris a D. David Perez Neapolitano Musices Moderatore*, Angelo Felicella, Palermo 1734 (esemplare I-PLcom, collocazione: CXXXVI F 28 n. 57). Cfr. SARTORI, vol. IV, p. 350, n° 17721.

77 Al momento della stesura del presente contributo i libretti del *Jason aureo vellere potitus* risultavano ancora inconsultabili per motivi legati alla messa in sicurezza di Palazzo Marchesi, sede storica del fondo antico della Biblioteca Comunale di Palermo. Di conseguenza la mia attenzione si è incentrata esclusivamente sulle due prime opere, rimandando ad altra sede uno studio più approfondito della terza composizione. Desidero cogliere l'occasione per ringraziare la direzione della Biblioteca Comunale di Palermo e in particolare la dott.ssa Rosalba Guarneri per la cortesia e disponibilità.

per la segnalazione dell'organico, ma anche per l'elenco delle occasioni che nell'istituzione, nella prima metà del Seicento, prevedevano l'intervento della musica e che rimarranno tali anche nel secolo successivo. Un discorso a parte va fatto per i generi musicali: infatti a quelli nominati nel testamento Bologna si affiancherà ben presto un altro genere che in poco tempo diverrà il più diffuso a Palermo, il dialogo in musica, per la promozione del quale i Gesuiti svolsero un ruolo fondamentale, dalla metà del Seicento e per tutto il Settecento. L'esecuzione dei dialoghi riguardava in particolare la solennità delle Quarantore, senza dubbio l'occasione più importante fra quelle celebrate dalla Compagnia e originariamente istituita proprio dai Gesuiti, che ben presto si distinsero sul piano dell'organizzazione degli eventi musicali più fastosi. La devozione consisteva nell'esposizione del Santissimo Sacramento per quaranta ore consecutive e veniva effettuata nel tempo di Carnevale (periodo di Settuagesima) ma anche in altre occasioni liturgiche, come la Pentecoste o il Natale. Interventi musicali per le Quarantore si testimoniano già nei primi anni di introduzione della devozione, ma è soprattutto a partire dal Seicento che la musica acquista un ruolo determinante grazie all'allestimento dei dialoghi, via via più diffusi ed eseguiti in corrispondenza degli eventi festivi più importanti, non soltanto dai Gesuiti ma da tutti gli ordini cittadini.⁷⁸ Alla moda dilagante dei dialoghi non poté sottrarsi nemmeno Perez che per le istituzioni di Palermo compose diverse opere riconducibili al genere, quali *Il Sacrificio di Jephthe* (eseguito nel 1742 presso il monastero delle Vergini), *Sara in Egitto* (nel 1743 per il monastero di Santa Maria di Montevergini), *Sara in Palestina* (nel 1750 per il monastero di Santa Chiara) e due oratori per la Cappella della Soledad: *Il materno amore di Maria Vergine rassegnato alla divina giustizia* (1739, replicato nel 1743 e 1752) e *La Passione di Gesù Cristo Nostro Signore* (1742). Un ultimo dialogo lo musicò proprio per i Gesuiti di Casa Professa: *Il ritorno di Tobia*, eseguito nella chiesa del Collegio nuovo nel 1753 per la festa delle Quarantore.⁷⁹

Nel tentativo di completare il quadro sulla produzione di dialoghi presso i Gesuiti, ad integrazione delle notizie già note risulta essenziale la consultazione delle fonti d'archivio, in particolare il primo libro di cautele di musica (o ricevute di pagamento) di Casa Professa, che copre un periodo sostanzioso (circa venti anni, dal 1740 al 1764) e che include più di 1.000 documenti, incentrati su molteplici aspetti della vita musicale dell'istituzione: da quelli economici relativi al finanziamento delle attività musicali, alla composizione della cappella, fino alle retribuzioni per i musicisti straordinari, che consistevano non soltanto in denaro, ma anche in natura, tramite l'offerta di frutta e dolci (soprattutto cioccolato). Le cautele registrano anche numerosi pagamenti per la composizione e l'allestimento di dialoghi, per un totale di dieci o dodici rappresentazioni all'anno e la stampa di centinaia di libretti, senza considerare le altre occasioni nelle quali i cronisti attestano con frequenza la presenza di oratori, ma che

78 Sul testamento Bologna, sulle Quarantore e sulla prima fase di promozione dei dialoghi ad opera dei Gesuiti cfr. GRIPPAUDO, *I Gesuiti e la musica a Palermo*, pp. 294-299, 304-308, 309-310.

79 *Il ritorno di Tobia. Dramma per musica da cantarsi nella venerabile chiesa del Collegio Nuovo de' PP. Gesuiti per la solennità delle Quarant'ore del 1753. Musica del sig. David Perez maestro di cappella napoletano*, Pietro Bentivegna, Palermo 1753. Cfr. SARTORI, vol. v, p. 54, n° 19991.

non trovano granché riscontro nelle fonti superstiti (come ad esempio durante la festa di Sant' Ignazio di Loyola). A ulteriore conferma della parzialità delle fonti, i titoli nominati dalle cautele risultano per lo più sconosciuti ai repertori tradizionali, non soltanto a Sorge e Sartori, ma anche ad altre importanti raccolte di libretti a stampa riferibili al contesto palermitano.⁸⁰ Ad esempio fra il 1742 e il 1744 vengono annotate le spese destinate alla copia di alcune di queste composizioni,⁸¹ fra cui il dialogo pastorale *L'andata dei Magi alla Grotta* del napoletano Gennaro de' Magistris, da eseguire per il Natale;⁸² *Gesù di Nazaret visitato dai Pastori* di Gaetano Boni bolognese;⁸³ *Gesù ritrovato da Pastori nell'Egitto* di Giovanni Statella, ed altri due dialoghi dello stesso Statella intitolati *Gesù di Nazaret* e *La perdita e il ritorno di Gesù*.⁸⁴

È proprio in questi documenti, ma successivamente al 1748 (quindi dopo la partenza da Palermo) che troviamo riferimenti a David Perez. Nel 1751 otto arie vengono cavate da un'opera non indicata del musicista napoletano per formare un dialogo per le Quarantore, con recitativi ed altre «galanterie» composti espressamente da Girolamo Bajada, allora organista in Casa Professa.⁸⁵ Nel pagamento vengono anche inclusi diversi rinfreschi per Bajada e per gli altri musicisti, come cioccolata, numerose cassatelle, teste di turco, impanatiglie e soprattutto la neve che serviva per il confezionamento di granite e sorbetti. Nel 1753 viene invece eseguito un dialogo su libretto di Pietro Metastasio, *La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*, con musiche di Pasquale Errichelli, organista presso la cappella del Tesoro di San Gennaro,⁸⁶ a ulteriore conferma della fortuna che questo testo aveva riscosso nella Palermo della metà del XVIII secolo.⁸⁷ Nel 1754 altri due dialoghi vengono stampati, sempre in occasione delle Qua-

80 Mi riferisco in particolar modo alla collezione di libretti siciliani conservata presso la Music Library della University of California. Cfr. ROBERTO PAGANO, *Libretti siciliani a Berkeley*, in *Ceciliania per Nino Pirrotta*, pp. 229-279.

81 ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti – Serie H, vol. 81.

82 Membro della Real Cappella di Napoli (cfr. FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Viceregno Austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Luciano, Napoli 1993, p. 86), nel 1727 Gennaro de' Magistris compose il «drama sagra» *La chiesa illustrata*, eseguito nel convento di San Domenico Maggiore di Napoli in onore di San Tommaso d'Aquino. Cfr. SARTORI, vol. II, p. 116, n° 5499.

83 Cfr. GUIDO SALVETTI, *Boni (Pietro Giuseppe) Gaetano*, in *The New Grove Dictionary*, vol. III, pp. 858-859.

84 Di Statella è noto il libretto di un altro dialogo dall'argomento affine, *Il ritorno di Gesù dall'Egitto. Dialogo pastorale posto in note dal sig. don Giovanni Statella, maestro di cappella del Gesù in Palermo*, Stefano Amato, Palermo 1747. Cfr. SARTORI, vol. V, p. 52, n° 19972.

85 ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti – Serie I, b. 198, c. 475r.

86 Su Pasquale Errichelli cfr. DENNIS LIBBY, *Errichelli [Erichelli, Enrichelli] Pasquale*, in *The New Grove Dictionary*, vol. VIII, pp. 308-309.

87 Il testo di Metastasio era stato eseguito a Palermo già altre volte, in relazione all'attività della Cappella di Nostra Signora della Soledad. Del 1739 è *La Passion de Gesu Cristo nuestro Señor*, dramma sacro eseguito per il primo sabato di Quaresima con musiche di Domenico Sarro, mentre al 1742 risale *La passione di Gesù Cristo Nostro Signore*, per il sesto sabato di Quaresima, musica di David Perez. Tardive esecuzioni dell'oratorio metastasiano, nella versione musicale di Paisiello, si hanno a Catania, tra fine Settecento e inizio Ottocento, e presso la Congregazione dell'Oratorio di Palermo,

rantore: il primo, *La morte di Abele*, sempre su testo di Metastasio, è citato da Sorge e Sartori che ne riportano il compositore, Girolamo Abos, musicista maltese anch'egli appartenente alla scuola napoletana;⁸⁸ l'altro è identificabile con *Il tesoro del tempio*, poesia di Don Giuseppe Di Gregorio Russo e musiche di compositore anonimo N. D. M. B., definito «dilettante».⁸⁹ L'acronimo potrebbe stare per «Naselli Diego Morso Branciforte», figlio di quel Baldassarre Naselli che aveva affidato la formazione musicale di Diego proprio a Perez.⁹⁰ Studi più o meno recenti hanno suggerito che Diego Naselli avesse spacciato per sue alcune composizioni del maestro, guadagnandosi una certa fama presso i contemporanei, in particolare presso Metastasio che ne apprezzava calorosamente le doti di compositore, insieme al carattere amabile e gentile.⁹¹ In ogni caso, per la condizione e il nome altisonante, Diego Naselli non poteva esercitare apertamente la professione e per questo adottava lo pseudonimo di Egidio Lasnel o altri espedienti, come appunto potrebbe essere nel caso di questo acronimo, considerando anche la definizione di musicista dilettante, abbastanza comune per i nobili palermitani che si accostavano alla composizione musicale.

Questo riferimento conclusivo ai dialoghi non è gratuito, ma assume un importante significato anche in relazione alla questione delle cantate. È stato provato in altra sede come il termine «dialogo» fosse prevalentemente usato in Sicilia per indicare il genere dell'oratorio; tuttavia lo stesso vocabolo si ritrova per designare composizioni di carattere celebrativo assimilabili alla cantata/serenata che però vengono denominati «dialoghi» sia nelle relazioni che nei libretti. Lo si può evidenziare in alcuni degli esempi già citati in precedenza, quali *Il ritorno di Cerere in Sicilia* e *La felicità in trionfo*: la prima composizione viene indicata «serenata», la seconda «cantata», ma per entrambe Antonino Mongitore nel suo *Diario* utilizza il termine «dialogo», riportando del secondo il testo integrale.⁹² Un ulteriore esempio ci viene offerto dalla relazione sui festeggiamenti presso la dimora del principe Partanna in occasione della

nei primi anni del XIX secolo (cfr. GIUSEPPE PITRÈ, *La vita in Palermo cento e più anni fa*, Barbera Editore, Firenze 1950, vol. II, p. 105).

88 *La Morte d'Abel. Componimento sacro-drammatico del signor abate Metastasio da cantarsi nelle quarantore del Carnevale nella chiesa del Gesù di Palermo*, Pietro Bentivegna, Palermo 1754. Cfr. SARTORI, vol. IV, p. 181, n° 15961. Interessante l'indicazione a p. 2 del libretto: «questo componimento si è ristretto alquanto troncadone alcune ariette, ed alcuni sparsi frammenti di recitativi per potersi cantare tutto in una volta». Su Girolamo Abos, cfr. HANNS-BERTOLD DIETZ – JOSEPH VELLA BONDIN, *Abos [Geronimo] Girolamo (Matteo)*, in *The New Grove Dictionary*, vol. I, p. 27.

89 *Il tesoro del tempio. Custodito da Onia sommo sacerdote. Dialogo da cantarsi nelle Quarantore del carnevale nella chiesa del Gesù di Palermo*, Pietro Bentivegna, Palermo 1754. Cfr. SARTORI, vol. V, p. 320, n° 23075.

90 Devo questa interessante ipotesi a Giuliano Scalisi, autore di un contributo di prossima pubblicazione incentrato sul manoscritto della *Passione di Nostro Signore Gesù Cristo* conservato a Copenaghen. Cfr. GIULIANO SCALISI, *La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo di Egidio Lasnel da Palermo a Copenaghen*, «Drammaturgia musicale e altri studi» V (in preparazione).

91 Su Diego Naselli e sui rapporti con Perez, oltre ai contributi citati a nota 73, cfr. PAGANO, *Il blason e la lira*, pp. 260-262.

92 Cfr. MONGITORE, *Diario palermitano*, pp. 242-244.

nascita dell'Infanta di Spagna. Anche in questo caso il cronista parla dell'esecuzione di un dialogo, ma nel libretto troviamo l'indicazione di «cantata pastorale», su testo di Benedetto Maria Grifeo Del Bosco, primogenito del principe di Partanna, e musiche di Giuseppe Amendola «maestro del sopradetto duca di Ciminna».⁹³ La medesima ambiguità riguarda anche la musica sacra: essa si riscontra per il vasto ambito delle composizioni di carattere drammatico eseguite nelle occasioni festive delle chiese palermitane, indicate indifferentemente con diversi termini (azione drammatica, cantata sacra, oratorio, dialogo). Questa situazione si rispecchia nelle parole di Antonino Mongitore sul poeta palermitano Francesco Balducci, che comprovano ulteriormente l'interscambiabilità di oratorio, dialogo e cantata in relazione allo stesso tipo di composizioni.⁹⁴ Di conseguenza si può concordare con Antonino Marcellino e Salvatore Maugeri nel momento in cui evidenziano il carattere assai ampio e generico del termine «cantata» nell'indicare composizioni strutturalmente considerate come oratori, secondo la classificazione di Howard E. Smither, indipendentemente dalla terminologia utilizzata nelle fonti originali, siano esse letterarie o musicali.⁹⁵

Con questi ultimi esempi torniamo all'ambiguità terminologica da cui abbiamo preso le mosse e che legittimamente pone dei dubbi sull'effettiva fisionomia dei dialoghi che le fonti nominano in gran quantità e che assumevano tipologie musicali diverse e difficilmente etichettabili. In attesa di ulteriori acquisizioni documentarie, questi e gli altri casi analizzati consentono di gettare luce sulla vita musicale palermitana e sull'influenza determinante di alcune congregazioni religiose, nel caso specifico dei Gesuiti, precisando il loro ruolo per lo sviluppo locale delle attività musicali e l'uso di commissionare nuove composizioni, ma anche di rimaneggiare opere esistenti e di riadattarle alle esigenze dell'istituzione. In questo si realizzava il complesso equilibrio fra novità e tradizione, fra mutamento e continuità, che possiamo considerare caratteristica fondamentale della vita musicale, a Palermo e non solo, nel corso del Settecento.

93 *Cantata pastorale. Per la festa data in casa del principe di Partanna capitano di giustizia dopo compiute le pubbliche feste ordinate già dalla corte, in occasione della nascita di Maria Teresa la primogenita di sua maestà il re delle due Sicilie. In Palermo li 19 agosto 1772*, Vincenzo Gagliardi, Palermo 1772. Cfr. SARTORI, vol. II, p. 57, n° 4926. Cfr. TEDESCO, *Aspetti della vita musicale*, p. 402.

94 Cfr. ANTONINO MONGITORE, *Bibliotheca Sicula sive De Scriptoribus Siculis qui tum vetera tum recentiora saecula illustrarunt, notitiae locupletissimae*, La Bua, Palermo 1707, vol. I, p. 203; citato in TEDESCO, *Alcune note su oratori e dialoghi*, p. 211.

95 Cfr. ANTONINO MARCELLINO – SALVATORE MAUGERI, *Per una storia dell'oratorio a Catania nel Settecento: 'L'esaltazione di Mardocheo' (1776) di Giuseppe Geremia, 'maestro di cappella catanese, in L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (sec. XVII-XVIII), Atti del convegno internazionale (Perugia, 18-20 settembre 1997)*, a c. di Paola Besutti, Olschki, Firenze 2002, pp. 21-114: 21-22.

TAVOLA 1

Elenco delle cantate eseguite a Palermo (XVII-XVIII sec.)

Anno	Luogo	Occasione	Autore testo	Compositore	Titolo
1653	San Giuseppe dei Teatini				<i>La visione del Profeta Ezechiello</i> [cantata]
1680	Oratorio di Sant'Ignazio all'Olivella				<i>La galleria</i> [cantata morale]
1686			Bellia Statella		<i>Il Capriccio</i> [cantata per musica]
1686	Monastero di Santa Caterina	Festa di Santa Caterina			Cantata a 6
1691	Santa Cita		de Todis	A. Scarlatti	<i>L'Abramo</i> [cantata a 4 voci e strumenti]
1691	Duomo di Monreale	Natività di Maria Vergine		P. Renda	Cantata a 5 con stromenti
1694	Monastero di Santa Caterina	Festa di Santa Caterina e Quarantore		P. Cygli	<i>La gloria pellegrina in un sogno</i> [cantata a 4 voci e stromenti]
1696	Palazzo Reale Carro trionfale	Guarigione di Carlo II			Cantate in galleria e in un carro
1699					<i>Le glorie ravvivate nel festeggiare le mercedi concesse dalla maestà catolica del re</i> [cantata a 6 voci con stromenti]
1701	Piazza Villena	Incoronazione di Filippo V	Luciano	G. Dia	<i>La felicità in trionfo per l'acclamazione di Filippo V</i>
1704	Palazzo del principe di Villafranca	Parto della principessa di Villafranca	Riccio	D. Sarro	<i>L'Oreto festivo</i> [cantata a 3 voci]
1707	Monastero di Santa Caterina	Monacazione di Giuseppa Lanza			<i>La nuova lancia dolce feritrice del Cor di Cristo</i> [cantata a 3 voci]
1709	Palazzo Rosolini	Festa di Maria SS. della Neve		G. Natali	<i>Il Buonanno. Per la lega dell'inverno con l'està fatta dalla grazia</i> [cantata a 3 voci]
1719			Costa Signorelli		<i>Joram re d'Israele</i>
1726	Carro trionfale	Processione di Santa Rosalia			<i>Per la festività della gloriosa S. Rosalia vergine palermitana</i> [cantata nel carro]
1732	Palazzo Palagonia		Marini	F. Bajada	<i>L'Oreto in gioia</i>
1737	Palazzo Reale	Onomastico del re		D. Perez	Cantata in musica a 4 voci e con 48 istrumenti
1742	Monastero di Santa Maria del Cancelliere	Monacazione di Antonia Rosalia		G. Sbacchi (?)	<i>L'arrivo di Rebecca in Bersabea</i> [cantata sacra]
1743	Cappella della Soledad	Sabati di Quaresima	Metastasio	G. Pizzolo	<i>Isacco figura del redentore</i> [cantata sacra]

1743	Cappella della Soledad	Sabati di Quaresima			<i>La morte di Gesù salvezza dell'uman genere</i> [cantata sacra]
1743	Monastero di Santa Maria di Montevergine	Professione di Brigida Lanolina		D. Perez	<i>Sara in Egitto</i> [cantata sacra]
1751	Monastero di Santa Maria del Cancelliere	Monacazione di Alfonsina Oneto e Ruffo			<i>Le profezie evangeliche di Daniele</i> [cantata sacra]
1763	Chiesa di San Silvestro	Nomina ad arcivescovo di Serafino Filangeri	Sapienza	C. Muratori	<i>Cantata in occasione di pubblica accademia nel faustissimo arrivo di monsignore D. Serafino Filangeri</i> [a 2 voci]
1772	Palazzo Partanna	Nascita della primogenita del re	Del Bosco	G. Amendola	<i>Cantata pastorale</i> [a 4 voci]
1775	Palazzo arcivescovile	Nascita del principe ereditario	Gagliani	G. Amendola	<i>Cantata in occasione dell'Accademia [...] per la fausta nascita del Principe ereditario delle due Sicilie</i> [cantata a 2 voci]
1777	Palazzo Reale	Nozze Colonna-Ruffo			<i>Il trionfo d'amore</i> [cantata epitalamica a 3 voci]
1779	Palazzo Reale	Nascita della regina	Calcagni	G. Bracci	<i>Il Timoleonte</i>
1790		Volo aerostatico del Cap. Lucchese		B. Baldi	Cantata a 3
1792	Palazzo Reale	Compleanno del re	Monti	G. Amendola	<i>La gara fra i beni e le virtù</i>
1793	Palazzo Reale	Compleanno del re	Monti	G. Amendola	<i>Il giorno prolungato</i>
1794	Palazzo Reale	Compleanno del re	Monti	G. Amendola	<i>Aretusa ed Alfeo</i>
1795	Palazzo Reale	Compleanno del re	Monti	G. Amendola	<i>Il sogno di Enea</i>
1796	Palazzo Reale	Compleanno del re	Meli	G. Bracci	<i>L'inverno coronato</i>
1797	Teatro Santa Cecilia	Serata di beneficio della cantante Anna Andreozzi		G. Andreozzi	<i>La partenza necessaria</i> [cantata a 4 voci]
1797	Palazzo Reale	Compleanno del re	Meli	D. Spatafora	<i>L'Egide dei Re</i>
1798	Palazzo Reale	Compleanno del re	Meli	F. Vermiglio	<i>Proteo ovvero il vaticinio</i>
1799	Palazzo Paternò	In onore dei sovrani	Gueli	B. Baldi	<i>Il tempio della gloria</i>
1799		Compleanno dell'ammiraglio Nelson	Poli	F. Piticchio	<i>La concordia felice</i>
1799	Casa Hamilton	Compleanno dell'ammiraglio Nelson		B. Baldi	<i>L'eroe liberatore</i>

TAVOLA 2

Cronologia delle composizioni per laurea eseguite nel Collegio dei Gesuiti di Palermo (XVII-metà XVIII sec.)

Nella tabella sono elencate in ordine cronologico le composizioni in cui è esplicita la destinazione per laurea. Viene indicato l'anno di stampa del libretto, nome e cognome del compositore (quando presenti), i candidati alla laurea e il titolo dell'opera. Dopo il titolo, fra parentesi quadre si fa riferimento a precedenti esecuzioni dello stesso testo. Le opere contrassegnate con un asterisco (*) sono segnalate nella cronologia di Sorge, ma di esse finora non si sono trovati i corrispettivi libretti.

Anno	Compositori	Laureati	Titolo
1621			<i>Epiniçium modis musicis decantatum</i>
1693	[Michelangelo Falvetti]	Giuseppe Baldi San Marco	<i>Applausi festivi</i>
1694	Michelangelo Falvetti Pietro Pizzolo Giuseppe Acciarello Ignazio Pulici Francesco Tozzi	Giuseppe Baldi San Marco; Domenico Strazzeri Marchese; Vincenzo di Aceto	<i>Le Severità del Liceo disputante in maschera di amenità</i> <i>Ariette</i> <i>Motetto in lode della gran Vergine Maria</i> <i>Plausus festivi</i> <i>Festiva Musarum Chorea</i> <i>S. Ignatio Triumphante in Coelo</i> <i>La Pallade Trionfante coronata in Oreto</i> <i>Ludrica Palladis Velitatio</i> <i>Epiniçium quod Aristotile jubente musa musice gratulantes</i>
1700	Giuseppe Salina	Pietro Antonio Gerardi	<i>Triumphus Palladis</i>
1701	Bartolomeo Matraja	Francesco Russo	<i>Melos decantandum</i>
1701	Giuseppe Salina	Alfonso Spatafora	<i>Gladius philosophicus laureatus</i>
1702	Francesco Bajada	Pietro Sanfilippo	<i>Melos concinendum in aula Collegii Panormitani</i>
1704	Francesco Bajada	Giacomo Di Leo	<i>Phryxei Velleris sive sapientiae Triumphus</i>
1704	Francesco Bajada	Ignazio Mezzopane	<i>Laureatum Palladis Litigium</i>
1704	Vincenzo Navarra	Agostino Guardamascia; Salvatore Manfrè	<i>Coronarum certamen</i>
1705	Francesco Bajada	Antonino Romeo	<i>Pallas et fortuna virtuti vestigales</i>
1708	Francesco Bajada	Carlo Noto	<i>Pallas astris coronata</i>
1709	Francesco Bajada	Giuseppe Cacioppo	<i>Phryxei Velleris sive sapientiae Triumphus</i> [cfr. 1704]
1709	Francesco Bajada	Pietro Cristadoro	<i>Pallas et fortuna virtuti vestigales</i> [cfr. 1705]
1709	Francesco Bajada	Giuseppe Similia	<i>Philippo v augustissimo hispaniarum</i>
1710	Francesco Bajada	Vincenzo Lombardo	<i>Pallas astris coronata</i> [cfr. 1708]
1711	Bartolomeo Matraja	Francesco Camerata; Cosma Grifo	<i>Melos decantandum</i> [cfr. 1701]
1712	Pietro Pizzolo	Antonio Petta; Francesco Petta	<i>Gregorius Nazianzenus</i>
1712	Pietro Pizzolo	Antonio De Luca; Gaspere Mancini	<i>Perennem sapientiae felicitatem</i>
1713	Francesco Bajada	Antonio Palumbo	<i>Philippo Quinto augustissimo hispaniarum</i> [cfr. 1709]

Anno	Compositori	Laureati	Titolo
1714	Pietro Pizzolo	Giovanni Vaccarino	<i>Ulyssis de Circe triumphus</i>
1715	Francesco Bajada	Saverio Girgenti	<i>Phryxei Velleris sive sapientiae Triumphus</i> [cfr. 1704, 1709]
1716	Pietro Pizzolo	Giuseppe Pecorella	<i>Pallas a qualibet anni aetate laetis decorata plausibus</i>
1716	Pietro Pizzolo	Francesco Grimaldi	<i>Pallas a qualibet anni aetate laetis decorata plausibus</i>
1716	Pietro Pizzolo	Felice Benaja	<i>Formae substantialis aristotelicae de atomi triumphus</i>
1716	Francesco Bajada	Giovanni Battista Ingoglia	<i>Pallas astris coronata</i> [cfr. 1708, 1710]
1720	Pietro Pizzolo	Giovanni Osorio; Michele Scavo	<i>Corona Ariadnae</i>
1721	Pietro Pizzolo	Francesco Gagliano; Melchiorre di Giorgio	<i>Ulyssis de Circe triumphus</i> [cfr. 1714]
1724	Pietro Pizzolo	Nicola Lampasi; Carlo Mineo	<i>Perennem sapientiae felicitatem</i> [cfr. 1712]
1724	Raimondo Tonna	Vincenzo Pupella; Francesco Brancato	<i>Palladis de Junone et Venere triumphus</i> [cfr. 1721]
1725	Antonino Foti	Marco Antonio Ribaudengo Martines	<i>Divus Thomas Aquinas</i>
1727	Raimondo Tonna	Bartolomeo Garofalo; Filippo Faraci	<i>Palladis de Junone et Venere triumphus</i> [cfr. 1721, 1724]
1727	Antonino Foti	Giovanni Judica; Litterio Garufi Palmeri	<i>S. Thomas Aquinas</i> [cfr. 1725]
1727	Pietro Pizzolo	Francesco Margaglio; Benedetto Verso	<i>Gregorius Nazianzenus</i> [cfr. 1712]
1729	Pietro Pizzolo	Salvatore Majosano	<i>Gregorius Nazianzenus</i> [cfr. 1712, 1727]
1730	Doroteo Mannivi	Paolo Gagliano	<i>Sol ex Latona sub Iridis tutela natus</i>
1731	«Musices Moderatore D. N. N.»	Vincenzo Gensabella; Giacomo Gelardi	<i>Hercules ope Palladis adscriptus astris</i>
1732	Giovanni Statella	Vincenzo Osorio; Giovanni Schiavo	<i>Perseus</i>
1732	Giovanni Statella	Giovanni D'Aloysisio; Antonino Leprino	<i>Perseus</i>
1732		Giuseppe Pellegrino	<i>Arborum disceptatio in coronanda Pallade</i> *
1733			<i>Romae libertas per Brutum vindicata</i> *
1733		Salvatore Bongiardina; Vito Catalano	<i>Brutus libertatis patriae vindex</i>
1733	Doroteo Mannivi (?)	Antonio Tropea; Giovanni Naselli	<i>Sol ex Latona sub Iridis tutela natus</i> [cfr. 1730]
1733	Giovanni Statella	Filippo Cassarà; Cristoforo Pignatelli	<i>Perseus</i> [cfr. 1732]
1734	David Perez	Filippo Giacomo Sacco; Giovanni Battista Mango	<i>Ilium Palladio Ulyssis Astu Subducto Expugnatum</i>
1734	David Perez	Tommaso Papè Garofalo	<i>Palladium</i>
1734		Vincenzo Marsala; Paolo Gagliano; Domenico Buzzetta	<i>Hercules ope Palladis adscriptus astris</i> [cfr. 1731]

Anno	Compositori	Laureati	Titolo
1735		Ludovico Raccuglia Salvini; Pietro Canepa	<i>Romae libertas per Brutum vindicata</i> [cfr. 1733]
1736	Giovanni Statella	Giovanni Antonio Galasso	<i>Prometheus</i>
1736	Giovanni Statella	Isidoro del Castillo Mastrilli	<i>Prometheus</i>
1736		Nicola Placido Filippone; Francesco Saverio Salvia Salerno	<i>Patria per Brutum libertati restituta</i>
1736	Doroteo Mannivi (?)		<i>Sol ex Latona sub Iridis tutela natus</i> [cfr. 1730, 1733] ²
1736	David Perez		<i>Palladium</i> [cfr. 1734] ³
1737		Pietro Saccone; Gaetano Surgenti	<i>Romae libertas per Brutum vindicata</i> [cfr. 1733, 1735]
1737	Giovanni Statella	Blasio Florio; Gaetano Morvillo	<i>Prometheus</i> [cfr. 1736]
1737		Antonio Calvo; Giovanni Battista Treccarri	<i>Patria per Brutum libertati restituta</i> [cfr. 1736]
1738	David Perez	Giovanni Battista La Viosa	<i>Jason aureo vellere potitus</i>
1738	Raimondo Tonna	Nicola Abramo Scichili; Tommaso Colli	<i>Numa Pompilius primus Romae conditor</i>
1738	David Perez		<i>Ilium Palladio</i> [cfr. 1734] ⁴
1738	David Perez	Pasquale De Gregorio; Girolamo La Cava	<i>Palladium</i> [cfr. 1734, 1736]
1738	Giovanni Statella	Domenico Schiavo; Gaetano Barbaraci	<i>Prometheus</i> [cfr. 1736, 1737]
1738		Giacomo Sanfilippo; Nicola Savio	<i>Patria per Brutum libertati restituta</i> [cfr. 1736, 1737]
1739	Giovanni Statella	Antonio Scelfo; Vincenzo Piraino	<i>Prometheus</i> [cfr. 1736, 1737, 1738]
1739	Giovanni Statella	Benedetto Dimitri; Girolamo Mantia	<i>Prometheus</i> [cfr. 1736, 1737, 1738]
1740	David Perez	Francesco Trento; Gaetano Fasolo	<i>Jason aureo vellere potitus</i> [cfr. 1738]
1741	Bartolomeo Morrione	Giovanni Battista Salpietro; Tommaso Accardi	<i>Sagax Ulissis in detegendo Achille</i>
1741	Giacomo Bajada	Giulio Rostagno; Nicola Basile	<i>Nisi et Euryali de Rutilis victoriae</i>
1742	David Perez	Giovanni Crispo	<i>Jason aureo vellere potitus</i> [cfr. 1738, 1740]
1743	Giuseppe Pizzolo	Antonio Masini; Vincenzo Arena	<i>Foedus Persei et Minervae</i>
1743	David Perez	Giuseppe Carini	<i>Jason aureo vellere potitus</i> [cfr. 1738, 1740, 1742]
1743	Nicolò Logroscino		<i>La spedizione di Giosuè contro gli Amalaciti</i> *
1744	David Perez	Tommaso Ferrando Andreis; Girolamo Pisani	<i>Jason aureo vellere potitus</i> [cfr. 1738, 1740, 1742, 1743]
1744	Bartolomeo Morrione	Vincenzo Fleres	<i>Sagax Ulissis in detegendo Achille</i> [cfr. 1741]

Anno	Compositori	Laureati	Titolo
1745	Giuseppe Pizzolo	Nicola Maria Russo	<i>Foedus Persei et Minervae</i> [cfr. 1743]
1746	David Perez		<i>Ilium Palladio</i> [cfr. 1734, 1738] ⁵
1746	David Perez	Giuseppe Di Giovanni Salina	<i>Jason aureo vellere potitus</i> [cfr. 1738, 1740, 1742, 1743, 1744]
1746	David Perez	Damiano Cardinale	<i>Palladium</i> [cfr. 1734, 1736, 1738]
1747	David Perez		<i>Palladium</i> [cfr. 1734, 1736, 1738, 1746] ⁶
1748	Giuseppe Pizzolo	Stefano Maria Maggior-domo; Antonino Maria Cannizzaro	<i>Foedus Persei et Minervae</i> [cfr. 1743, 1745]
1749	Giuseppe Pizzolo	Agostino Cangemi	<i>Foedus Persei et Minervae</i> [cfr. 1743, 1745, 1748]
1750	Gennaro Catalisano	Domenico Fleres	<i>Apollo ad solis regimen ascitus</i>
1751	Giuseppe Pizzolo	Gioacchino Perollo; Rocco de Benedictis	<i>Foedus Persei et Minervae</i> [cfr. 1743, 1745, 1748, 1749]
1752	Gennaro Catalisano (?)	Benedetto Chiamonte; Matteo Longo	<i>Apollo ad solis regimen ascitus</i> [cfr. 1750]
1753	Gennaro Catalisano (?)	Vincenzo Bonanno; Mariano Emanuele	<i>Apollo ad solis regimen ascitus</i> [cfr. 1750, 1752]
1754	Gaetano Signorile	Baldassarre Lo Cicero; Giacomo Fontana	<i>Veri honoris et Sapientiae triumphus</i>
1755	Francesco M. Bello	Antonino Liguri; Francesco Liguri	<i>Jason aureo vellere potitus</i>
1755	Francesco M. Bello	Vincenzo Agati; Michele Sevaglios	<i>Jason aureo vellere potitus</i>
1756	Francesco M. Bello	Andrea Mancuso; Nicola Maria Celone	<i>Jason aureo vellere potitus</i> [cfr. 1755]
1758		Simone Gaetano; Giuseppe Vitale	<i>Romae libertas per Brutum vindicata</i> [cfr. 1733, 1735, 1737]
1758	Giuseppe Pizzolo	Vincenzo Dominici	<i>Foedus Persei et Minervae</i> [cfr. 1743, 1745, 1748, 1749, 1751]
1758	Giuseppe Pizzolo	Lorenzo Giliberto; Giuseppe Meschi	<i>Foedus Persei et Minervae</i> [cfr. 1743, 1745, 1748, 1749, 1751]
1758	Gaetano Signorile	Vincenzo Faraci; Melchiorre Longo	<i>Veri honoris et Sapientiae triumphus</i> [cfr. 1754]
1759	Gioacchino Vermiglio	Vincenzo Catinella	<i>Hercules adolescens</i>
1760	Gennaro Catalisano	Tommaso Emanuele; Raffaele Sitaiolo	<i>Apollo ad solis regimen ascitus</i> [cfr. 1750, 1752, 1753]
1763	Nicolò Logroscino	Paolo Sant'Angelo	<i>La spedizione di Giosuè contro gli Amalchiti</i>
1767	Nicolò Logroscino	Giuseppe Chiello	<i>La spedizione di Giosuè contro gli Amalchiti</i>

1 Secondo SARTORI, vol. v, p. 242, n° 22225 il libretto sarebbe conservato presso la Biblioteca Comunale di Palermo, ma a una prima ricognizione non risulta presente.

2 Citato in TEDESCO, *David Perez maestro di cappella a Palermo*, p. 44.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 45.

5 *Ibid.*