

# Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines

133-2 | 2022 :

Musiques religieuses d'apparat dans les cours catholiques d'Europe au temps de Louis XIV ou musiques de la foi / musiques du pouvoir. Construction et affirmation des identités politiques, religieuses, et culturelles des cours catholiques européennes (1648-1748) - Varia

Musiques religieuses d'apparat dans les cours catholiques d'Europe au temps de Louis XIV ou musiques de la foi / musiques du pouvoir. Construction et affirmation des identités politiques, religieuses, et culturelles des cours catholiques européennes (1648-1748)

## La Cappella Reale di Palermo all'incrocio tra fede e potere

Musica, cerimonia e musicisti durante il vicereame spagnolo (secc. XVII-XVIII)

ILARIA GRIPPAUDO

### Résumés

Italiano English

Il contributo intende considerare il rapporto tra musica e potere attraverso una delle più importanti istituzioni del vicereame spagnolo nella penisola italiana, la Cappella Reale di San Pietro, comunemente nota come Cappella Palatina. La partecipazione alle grandi cerimonie di stato di Sei e Settecento, in particolare funerali e autodafé, sottolinea il ruolo dei musicisti della Palatina nel consolidare l'immagine del viceré e dell'identità regia in un contesto geograficamente lontano. Studi recenti hanno peraltro confermato che nelle istituzioni ecclesiastiche erano proprio gli esecutori della Cappella Reale a essere ingaggiati per suonare e cantare. Una più attenta ricostruzione dell'attività musicale della Palatina varrebbe dunque non soltanto di per sé, ma soprattutto in relazione a una più ampia comprensione della musica a Palermo, al fine di individuare le collaborazioni con conventi e monasteri del territorio urbano.



This paper focuses on the relationship between music and power through one of the most important institutions of the Spanish Viceroyalty in the Italian peninsula, the Royal Chapel of

St. Peter, commonly known as the *Cappella Palatina*. The participation in 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century great state ceremonies, especially funerals and auto-da-fé, points out the role of the musicians of the Palatina in consolidating the image of the viceroy, as well as the royal identity in a geographically distant context. Recent studies have also confirmed that in the ecclesiastical institutions it was mainly the musicians of the Royal Chapel who were hired to play and sing. Therefore, a more careful reconstruction of Palatina's musical activities would be worth, while not only in itself, but especially in relation to a larger understanding of music in Palermo, serving to identify the collaborations with convents and monasteries of the urban territory.

---

## Entrées d'index

**Keywords :** Palermo, royal chapel, ceremonial music, funerals, ecclesiastical institutions

**Parole chiave :** Palermo, cappella reale, musica cerimoniale, funerali, istituzioni ecclesiastiche

---

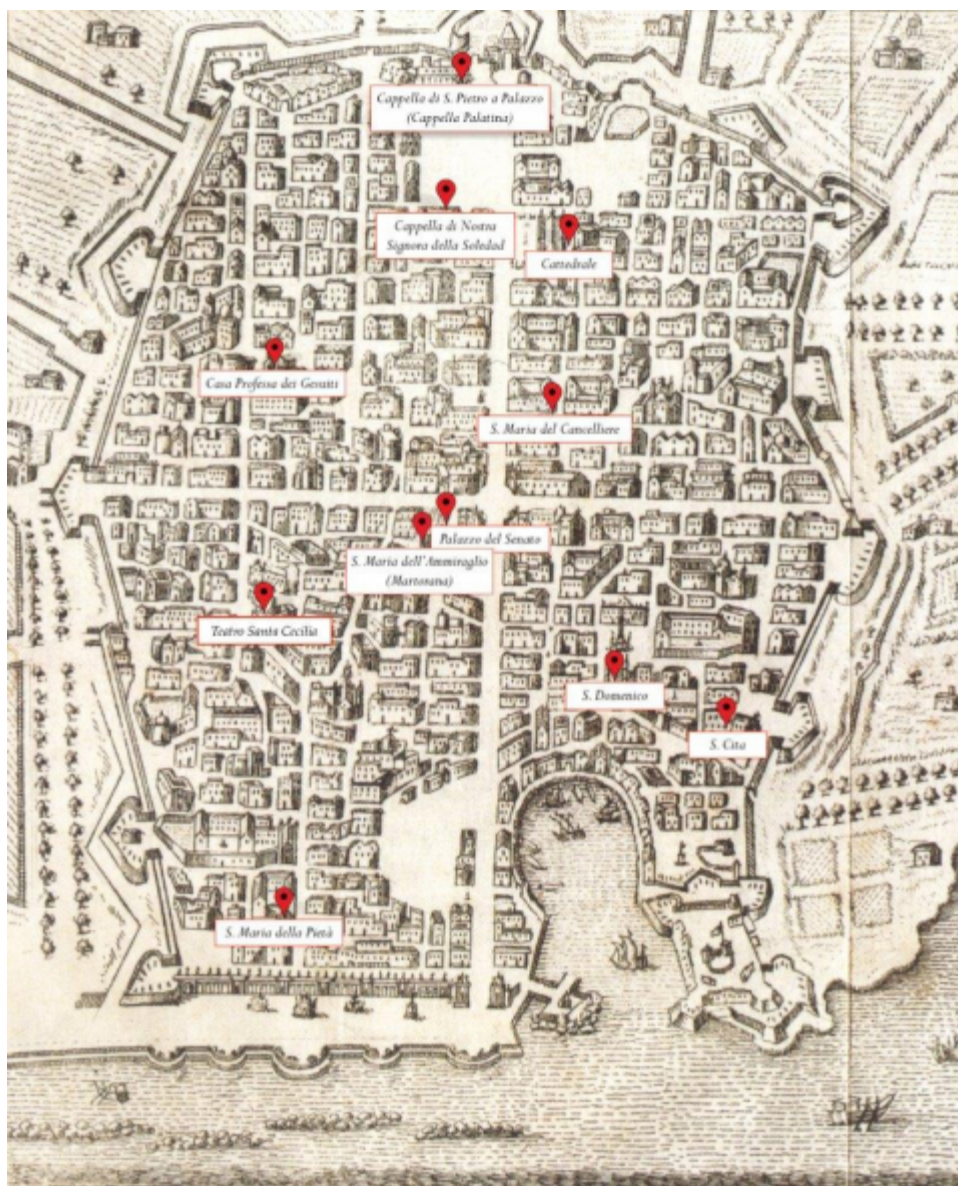
## Texte intégral

# Introduzione

- <sup>1</sup> Le questioni che tratterò nel mio contributo si concentrano su una particolare fase del periodo vicereale a Palermo, compreso tra la metà del XVII secolo fino ai primi anni del XVIII secolo. Nell'arco di questo periodo la vita musicale nella capitale dell'isola risulta dominata da diverse figure e istituzioni, spesso in reciproca competizione per esprimere la propria identità e il proprio potere in termini musicali, oltre che in termini visivi e decorativi. Accanto alle principali istituzioni, molti altri erano i centri di produzione musicale che offrono un contributo fondamentale allo sviluppo delle attività locali, avvalendosi della collaborazione di molteplici musicisti e rivolgendosi a un pubblico assai ampio e variegato. Tuttavia, il cuore della scena musicale cittadina era effettivamente occupato da un numero limitato di cappelle principali, sia civiche che religiose, che partecipavano alla maggior parte degli eventi ufficiali, permeando il territorio con frequenti esibizioni sia canore che strumentali. In tale prospettiva, a Palermo le cappelle di musica e le iniziative nelle quali erano coinvolte giocarono un ruolo fondamentale nel tracciare le direttive del potere, contribuendo a segnare l'identità istituzionale e a inserirsi in articolate dinamiche che spesso si riferivano al controllo dello spazio urbano (fig. 1)<sup>1</sup>.

**Fig. 1 – Antonino Bova, *Veduta della città di Palermo capitale della Sicilia con suo molo e parte di campagna*, in Amico e Statella 1756-1760 (Palermo, collezione privata). Sulla mappa sono segnate le istituzioni nominate nel corso del contributo.**





- 2 Tra gli organismi di maggior rilievo, la Cappella Reale di San Pietro (comunemente nota come Cappella Palatina) si distingueva per antichità e prestigio culturale a tal punto da meritare l'appellativo di istituzione più importante del vicereame spagnolo in Italia, seconda soltanto alla Cappella Reale di Napoli. Sede simbolica e concreta della sovranità, l'istituzione era stata fondata nel XII secolo dal re normanno Ruggero II, assumendo la funzione di luogo di culto ufficiale del sovrano e della sua corte, nonché di tutti coloro che risiedevano nel castello superiore e nel palazzo regio<sup>2</sup>. Nei secoli successivi il clero palatino entrò spesso in competizione con il capitolo della cattedrale, in virtù di una serie di privilegi che si ricollegavano all'antico istituto della legazia apostolica. Quest'ultimo, decretato nel 1098 da papa Urbano II, stabiliva che i re di Sicilia fossero *legati nati* del pontefice e che dunque le questioni ecclesiastiche fossero esclusivamente di loro competenza. Da questo principio la Palatina derivava importanti prerogative, in particolare l'essere direttamente soggetta alla giurisdizione del sovrano<sup>3</sup>.

- 3 A partire dal XIV secolo la Palatina vide affievolirsi il ruolo di prestigio che aveva saldamente detenuto durante la dominazione normanna. Episodio determinante fu l'avvento del vicereame, sancito ufficialmente dal trattato di Caspe del 1412. La firma del trattato determinò l'arrivo dei primi viceré, delegati all'esercizio del governo dai sovrani aragonesi fino al passaggio alla corona spagnola, il 23 gennaio del 1516. I viceré si proponevano come *alter ego* del re, riassumendo le funzioni di capo militare e di



controllo di un territorio che sempre più si inseriva nella dialettica tra la corte di Madrid, la città di Roma e gli altri domini italiani<sup>4</sup>. Tuttavia, con il “declassamento” a vicereame, la Sicilia perdeva la propria indipendenza, trasformandosi da realtà autonoma a semplice provincia spagnola, spesso soggetta a discutibili interventi amministrativi e politicamente subordinata a Napoli. La stessa Palermo si trovò delegittimata nel proprio ruolo di *urbs regia*, diventando la capitale di un vicereame senza un governatore stabile, oltre che in perenne conflitto con la rivale Messina. Eppure, nonostante la particolare situazione politica, sul piano culturale la città continuò a proporsi come valido interlocutore di un dialogo a più voci, sia nei confronti della Spagna sia in relazione a Napoli, principali modelli di riferimento dei quali replicava le medesime forme di organizzazione istituzionale<sup>5</sup>.

4 In quanto testimonianza delle vestigia del potere reale, la Palatina cercò sempre di perseguire una politica di affermazione, che se da un lato era condizionata dalla ricerca di risorse finanziarie idonee al mantenimento del decoro, dall'altro non voleva rinunciare allo *status* derivante dagli antichi privilegi, pur anche soltanto da un punto di vista nominale<sup>6</sup>. Dopo la crisi attraversata fra XV e prima metà del XVI secolo, a fine Cinquecento il reperimento di sovvenzioni economiche trovò riscontro nell'intervento di Filippo II, che tramite decreto ufficiale del dicembre 1586 assegnava al capitolo di San Pietro la somma di 3.500 scudi all'anno. La riorganizzazione dell'istituzione comportò anche importanti decisioni relative alla musica, fra cui lo stanziamento di 1.841 scudi con i quali il sovrano spagnolo rifondava ufficialmente la cappella musicale<sup>7</sup>. Il decreto, tuttavia, sanciva quanto già effettuato nel 1584 dal viceré Marcantonio Colonna, al quale veniva riconosciuto il merito di aver introdotto la musica, ovvero la costituzione del primo nucleo di cantori dei quali si specificava l'appartenenza alle milizie del regno<sup>8</sup>. Da quel momento in poi la cappella musicale fu posta sotto il controllo diretto del viceré, che dunque aveva la potestà di stabilire le nomine dei musicisti, accettare o meno le loro richieste, oltre che approvare gli eventuali ampliamenti di organico<sup>9</sup>.

5 Della Palatina e della ricostituita cappella di musica ebbe modo di occuparsi il musicologo Ottavio Tiby, nel suo saggio intitolato *La musica nella Real Cappella Palatina di Palermo*, pubblicato nel 1952<sup>10</sup>. Basandosi sui materiali del fondo “Tribunale del Real Patrimonio” conservato presso l'Archivio di Stato di Palermo<sup>11</sup>, Tiby delineava un quadro delle attività musicali dell'istituzione dalla fine del XVI secolo alla metà del secolo successivo, sottolineando il ruolo del viceré Colonna nel rilancio della cappella di musica e i suoi sforzi per riformare l'organico, prima che intervenisse ufficialmente Filippo II. Per molti anni lo studio di Tiby ha costituito l'unico esempio di contributo specificamente riservato a questo tema e *tout court* all'analisi delle attività musicali in un'istituzione ecclesiastica siciliana. Più recentemente la consapevolezza del ruolo svolto dai musicisti appartenenti a tale istituzione, legata anche al reperimento di nuovo materiale documentario, ha determinato il desiderio di tornare sull'argomento e di reconsiderarlo in relazione a tematiche specifiche, come ad esempio l'attività della palermitana Unione dei Musicisti e la costruzione del primo teatro d'opera cittadino, il Teatro Santa Cecilia<sup>12</sup>.

6 Nell'ambito di un ampliamento delle conoscenze sulla vita musicale a Palermo durante il vicereame spagnolo, alcune conclusioni formulate da Tiby sono state ridimensionate, soprattutto l'ipotesi che da metà Seicento la Palatina avesse attraversato una fase di progressivo declino, aggravatasi in modo irreversibile nei secoli successivi. Viceversa, le testimonianze sulla composizione degli organici musicali e il ritrovamento di nuove fonti hanno dimostrato l'esistenza di un'attività continuativa e ininterrotta, significativa nel secondo Seicento così come nel corso della prima metà del XVIII secolo<sup>13</sup>. Anche per il periodo preso in esame da Tiby (dal 1584 al 1650) la





scoperta di documenti inediti è riuscita a fare luce su alcune questioni, soprattutto sulle dinamiche di rappresentazione del potere e sui rapporti con la Cappella Reale di Napoli<sup>14</sup>. Al di là degli scambi fra musicisti, altri elementi inducono al paragone con l'istituzione partenopea, in particolare l'organizzazione interna delle attività musicali e il legame con le istituzioni del contesto urbano. I due organismi sembravano, infatti, funzionare allo stesso modo, collocandosi al centro di una fitta rete di relazioni che implicava la partecipazione dei musicisti delle rispettive cappelle alle più importanti cerimonie celebrate nelle chiese del territorio<sup>15</sup>.

7 Alla luce di quanto detto, la questione del rapporto tra musica e potere assume rilievo particolare nel contesto palermitano. Come nel caso di Napoli, anche presso la Palatina di Palermo l'utilizzo della musica costituiva, infatti, un ulteriore strumento per manifestare la dignità regale e compensare con la sua retorica l'immagine di un sovrano sostanzialmente assente. Le dinamiche di espressione sonora del potere coinvolgevano, comunque, tutte le istituzioni più in vista del contesto urbano. Numerosi e articolati erano i centri di produzione musicale operanti nella scena sacra palermitana (confraternite, chiese parrocchiali, monasteri e conventi), una pluralità di voci che contribuirono a segnare in modo incisivo lo spazio simbolico e materiale della città<sup>16</sup>. In particolare gli interscambi fra monasteri e conventi si strutturavano attraverso la presenza di organici assimilabili al profilo di cappelle musicali, che però le fonti di archivio non definivano tali, per lo meno fino ai primi anni del Seicento. Di vere e proprie cappelle di musica si parla, invece, in relazione alle tre istituzioni più importanti del territorio: una civica (il Senato, ovvero il consesso municipale formato dalla nobiltà cittadina con funzioni giurisdizionali, amministrative e legislative) e due religiose (la cattedrale e appunto la Palatina)<sup>17</sup>.

8 Nel caso della Palatina la presenza di un fondo documentario di facile accesso, insieme al supporto di un buon numero di altre fonti, ha permesso di approfondire le notizie sulle occasioni musicali e sui musicisti operanti in seno all'istituzione. Tuttavia, le modalità con le quali la cappella musicale interveniva nel corso delle occasioni ufficiali, così come la questione stessa del cerimoniale in uso a Palermo, risultano tuttora oggetto di discussione. È stato infatti osservato che nel caso della Sicilia i testi di cui si dispone per tentare di ricostruire il cerimoniale viceregio presentano un carattere descrittivo e non normativo. Ci si chiede, dunque, se sia lecito parlare di cerimoniale in mancanza di testi prescrittivi, quando invece vi intervenivano continue modifiche indotte da questioni di precedenza, conflitti vari e sovrapposizioni di giurisdizione. Il termine stesso appare improprio, autorizzando piuttosto a parlare di "cerimonialità", da intendere «come un campo di rappresentazione sociale animato da soggetti, logiche e forze concorrenti»<sup>18</sup>. Peraltro, anche in presenza di normative o di testi legislativi, le notizie sugli interventi musicali appaiono rare e generiche<sup>19</sup>. È dunque ad altro tipo di materiali che è necessario rivolgersi, per cercare di approfondire le relazioni esistenti fra musica e dinamiche cerimoniali nella Palermo di *ancien régime*.

9 Le pagine che seguiranno hanno l'intento di dimostrare come il centro della scena musicale locale fosse di fatto occupato dai musicisti affiliati alle cappelle musicali precedentemente nominate, e in particolare dagli esecutori della Palatina, partecipi di occasioni ufficiali e protagonisti di numerosi eventi che conferivano rilievo variabile alla componente sonora. Poiché erano proprio le occasioni cerimoniali il *medium* attraverso il quale si palesavano i ruoli e le dinamiche sociali, ne consegue che il loro studio può rivelarsi di grande utilità per la comprensione delle traiettorie del potere, e di come tali traiettorie condizionavano le relative forme espressive e artistiche. Scopo principale sarà, dunque, quello di offrire una visione d'insieme della musica cerimoniale a Palermo, con particolare attenzione alle solennità funebri e ai rapporti della Cappella Reale con alcune delle più importanti istituzioni religiose locali. Era infatti nel corso



delle cerimonie sacre che la musica si presentava come ulteriore mezzo di legittimazione ed espressione di un potere che si poneva all'incrocio tra dimensione politica e religiosa, e che da questo interscambio traeva linfa vitale. Di conseguenza, in quanto organismo di rappresentanza del viceré e tramite lui del sovrano, la cappella musicale della Palatina rivestiva un ruolo indispensabile nel processo di costruzione “sonora” e “metaforica” dell'identità del viceré e attraverso essa dell'identità regia in un contesto geograficamente lontano.

- 10 Allo scopo di precisare tale processo, sul piano metodologico si metteranno a confronto diverse fonti,<sup>20</sup> analizzando le informazioni relative alle esequie di personalità di rilievo: due re, una regina, un membro della famiglia vicereale. Nella medesima prospettiva di indagine, lo sguardo si allargherà agli autodafé, la manifestazione più spettacolare del potere inquisitoriale. Inoltre, tramite l'esame del *Ceremoniale de' signori viceré*, dei decreti ufficiali e soprattutto dei libri contabili delle istituzioni religiose si sottolineerà il ruolo che la Cappella Reale rivestiva nel complesso rapporto tra fede e potere, all'interno di un contesto formato da diversi protagonisti e istituzioni, variamente coinvolti nelle strategie di rappresentazione della magnificenza. Tutto questo si basava su un modello di cerimoniale ripreso dalla Spagna, ma rielaborato in modo attivo e personale, all'insegna dei complessi giochi di potere legati alla smania di apparire e al desiderio di ottenere una posizione di sempre maggior prestigio. Ne derivava un modello ibrido, in cui le tradizioni locali si fondevano con il protocollo centrale, definendo un ulteriore spazio immateriale costituito dalla musica come emblema acustico del potere.

## Rituali della morte: contributi musicali per cerimonie funebri e autodafé

- 11 Nel corso degli ultimi anni l'analisi di svariate fonti e documenti ha permesso di chiarire come il ruolo musicale della Cappella Reale fosse rimasto pressoché invariato per tutto il XVII secolo. Non a caso, nel quadro delle cerimonie che a Palermo richiedevano l'intervento della musica, la cappella musicale della Palatina risulta attestata per le occasioni più varie, in particolare per gli eventi legati alle vicende della corte spagnola (trionfi militari, nozze, nascite, compleanni e onomastici), così come nel corso delle feste religiose di maggior rilievo (*in primis* per il *Corpus Domini* e il festino di Santa Rosalia). Soprattutto il confronto fra relazioni e cronache si è rivelato di grande aiuto al fine di precisare il quadro degli esecutori impiegati e delle iniziative che dalla metà del XVII secolo coinvolsero strumentisti e cantori della Palatina. A maggior ragione tale ruolo era richiesto nei momenti che simbolicamente o concretamente potevano mettere in crisi la legittimità del potere reale, vale a dire in occasione della morte del sovrano o di altri personaggi di rilievo.
- 12 Nella seconda metà del Seicento il più importante fra i precedenti eventi fu la morte di Filippo IV, avvenuta il 17 settembre 1665<sup>21</sup> e seguita da solenni esequie con novena celebrate in cattedrale il 12 febbraio 1666 alla presenza delle più alte cariche cittadine e del viceré Francesco Caetani duca di Sermoneta. Da più parti si è sottolineata l'importanza di “Felipe el grande” per il tentativo di rafforzamento di un sistema imperiale che al contrario venne messo a repentaglio dalle rivolte e dagli altri eventi della prima metà del secolo, determinando forti oscillazioni nell'autonomia del potere vicereale. A maggior ragione, nei domini del vicereame in Italia, la morte del sovrano comportò il dispiegamento di una grandiosa cerimonialità d'apparato, all'insegna della celebrazione dei suoi trionfi e della glorificazione dinastica, costituendo un'ulteriore



occasione per ribadire la lealtà alla corona della popolazione cittadina. Le diverse celebrazioni non vanno dunque considerate come assoggettamento all'arbitrio della morte, ma viceversa come esaltazione di un potere monarchico che sempre più richiedeva forme palesi di manifestazione e di consenso pubblico.

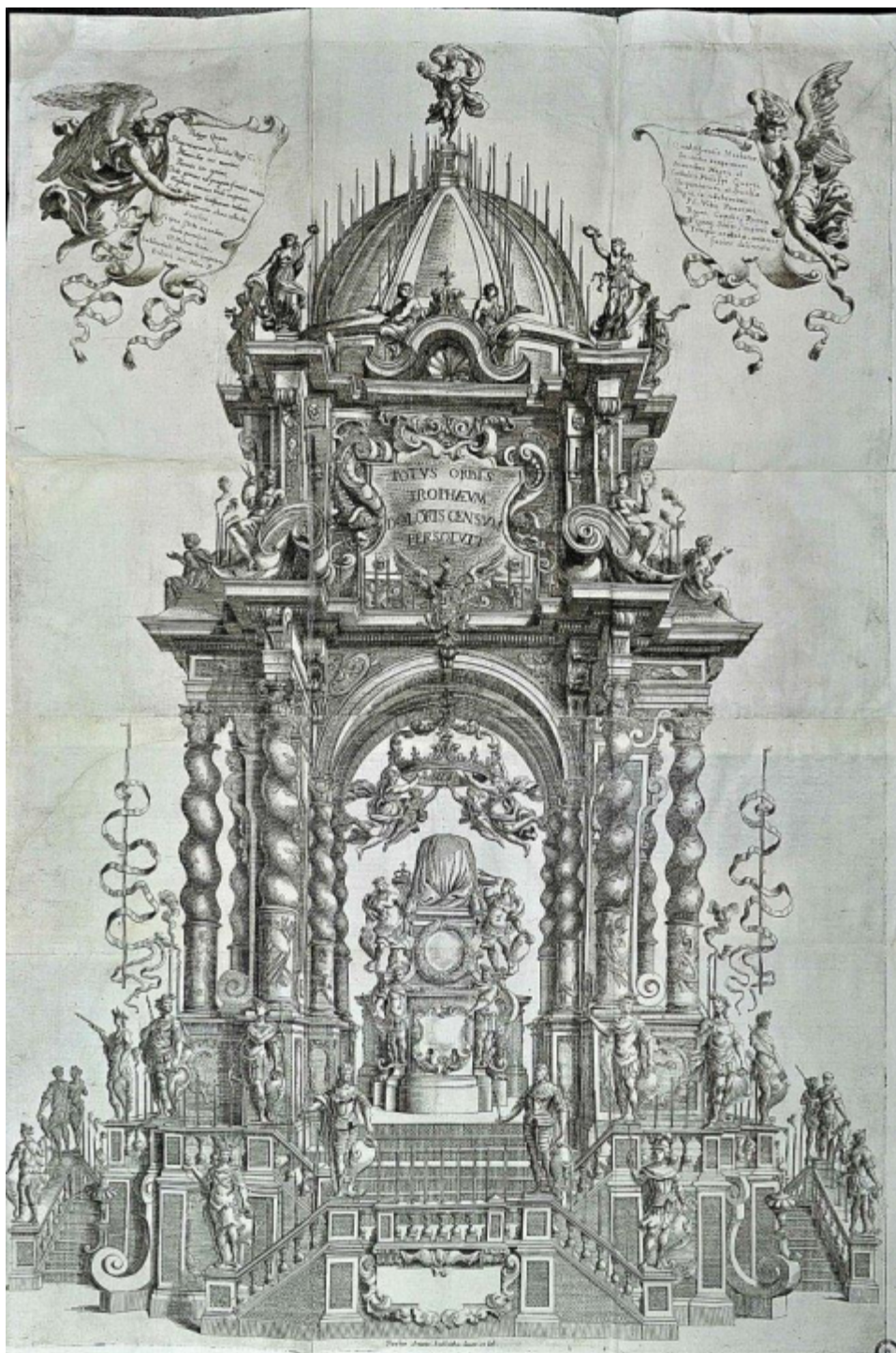
13 Alle cerimonie per la morte del re si riferirono diversi cronisti palermitani, offrendo dettagli più o meno generici sulla presenza di contributi musicali. Tuttavia, il resoconto ufficiale venne redatto da Girolamo Matranga e inserito nel volume *Le solennità lugubri e liete*, pubblicato nel 1666<sup>22</sup>. Leggendo la cronaca, si apprende che già il 9 novembre, subito dopo i festeggiamenti per l'incoronazione di Carlo II, il viceré aveva ordinato che si celebrassero «gli ufficij divini, e gli alti sacrificij nella chiesa Reale di S. Pietro nel Palagio»<sup>23</sup> e che nei nove giorni successivi si cantasse la messa solenne, replicando il modello di funerale regio che a Palermo prevedeva una prima funzione nella Cappella Reale e successivamente le esequie in cattedrale<sup>24</sup>. Il riferimento ribadisce, dunque, il ruolo della Palatina come sede primaria per le cerimonie legate alla famiglia reale, in perfetta continuità con quanto avveniva in epoca normanna. Fra l'altro, la Cappella Reale di San Pietro non era soltanto il primo luogo in cui si svolgeva la commemorazione del sovrano, ma costitutiva anche il centro di irradiazione delle altre pratiche cerimoniali che invadevano i principali spazi sacri della città. A conferma di ciò, anche nel corso della novena celebrata per Filippo IV si stabilì che le chiese degli ordini palermitani risuonassero di flebili cori che alternando «prieghi e salmodie [...] provocavano gli assistenti a lagrimare»<sup>25</sup>.

14 Se nella Palatina aveva luogo la celebrazione simbolica della memoria del sovrano, la manifestazione del potere necessitava di luoghi di rappresentanza più ampi e magniloquenti. In tal senso lo spazio privilegiato per la rappresentazione della magnificenza regia era proprio la cattedrale, considerata luogo sacro per eccellenza e centro di aggregazione urbana. La cerimonia vera e propria venne fissata nel mese di febbraio, vale a dire tre mesi dopo rispetto alla funzione nella Cappella Reale, dilazione necessaria per organizzare un funerale che fosse all'altezza del defunto, così come della capitale del viceregno. Il lasso di tempo è considerevole, ma va spiegato alla luce dell'intento di porre l'evento a conclusione di una serie di celebrazioni organizzate nelle principali città italiane, emulando quanto nel frattempo accadeva a Napoli<sup>26</sup>. Ma se nella città partenopea il teatro delle celebrazioni fu la chiesa del monastero di Santa Chiara, sottoposta a regio patronato e sede designata delle grandi cerimonie, a Palermo le esequie di stato si svolsero nella cornice della *maior ecclesia*, arricchita per l'occasione da sontuosi apparati e dal mausoleo ideati da Paolo Amato (fig. 2), rinomato architetto della scena palermitana di fine Seicento e fratello del musicista Vincenzo<sup>27</sup>.

**Fig. 2 – Mausoleo ideato da Paolo Amato in occasione delle solenni esequie di Filippo IV celebrate nella cattedrale di Palermo, in Matranga 1666.**







- 15 La dimensione ufficiale della celebrazione emerge nel dispiegamento dei tradizionali elementi richiesti dalle esequie solenni: decorazioni sontuose, luminarie e candele in gran quantità, e l'elemento centrale della cerimonia, il catafalco<sup>28</sup>. La relazione di Matranga fornisce un'accurata descrizione degli apparati, riservando interessanti notazioni sulla musica e sulla disposizione degli esecutori. Infatti, tra il coro e il primo colonnato si innalzarono tre palchi grandi per ogni lato, destinati ad accogliere i musicisti e listati a lutto come i palchi del coro e degli organi<sup>29</sup>. Fu Giacinto Quesada, maestro di cappella della Palatina, a comporre le musiche per la funzione, celebrata con l'accompagnamento di sei cori di musicisti, probabilmente arruolati tra le fila dell'istituzione di cui in quegli anni era a capo. Non a caso il resoconto ribadisce che fu per la «sceltezza de' musici» che lo spagnolo poté godere di plauso unanime, oltre che «per il concerto delle voci, e per l'arte delle composizioni»<sup>30</sup>. In particolare ciascun coro





fu formato da due cantanti per ogni registro, rinforzati da organo e viola reale, e affiancati da gruppi sinfonici che oltre all'organo includevano anche strumenti ad arco e a fiato. La disposizione era tale da formare la figura di una croce, riproducendo forme care all'immaginario barocco e accentuando la moltiplicazione dei punti sonori che caratterizzava il periodo.

16 Di un certo interesse risultano anche le notizie sull'interazione fra i momenti del rito e gli interventi musicali, relative sia al vespro che alla messa del giorno successivo, pur intessute dei toni magniloquenti che distinguevano le descrizioni di tal genere. L'articolazione stessa del rituale rispondeva a una serie di azioni fisse che consideravano la dimensione pubblica della cerimonia, garantendo nella loro ricorrenza un immediato riconoscimento da parte dei presenti. Ad esempio, come spesso avveniva nelle occasioni solenni, durante il vespro l'antifona venne prima intonata dall'arcivescovo e poi ripresa da più cori di musicisti, con tale maestria da rendere tangibile «quella nobile orditura, che stata era con nere note nelle carte segnata»<sup>31</sup>.

17 Anche il passaggio dalla dimensione visiva a quella sonora costituisce un aspetto degno di attenzione, testimoniando quel complesso sovrapporsi di diversi stimoli sensoriali che tanto contraddistingueva la spettacolarità di matrice barocca. Nel prosieguo della descrizione, la narrazione si arricchisce di ulteriori notazioni sinestetiche, articolate negli «armonici e flebili» labirinti di suoni che penetravano negli animi attraverso le orecchie, mentre un profluvio di luci e colori inondava gli occhi, tanto da creare negli ascoltatori quasi uno stato di *trance* e di astrazione dalla realtà.

18 Suscitando una vasta gamma di emozioni contrastanti (beatitudine e scontentezza, felicità e tristezza), tutto l'ufficio dei defunti venne cantato fino alla fine in musica, a garanzia di particolare solennità che proprio sul piano sonoro sembrò rimanere impressa nella memoria dei commentatori<sup>32</sup>, producendo massima soddisfazione nei presenti e soprattutto appagando i desideri del viceré che conclusa la cerimonia fece ritorno a Palazzo Reale. Tale soddisfazione non sembrò diminuire il giorno successivo, quando ancora «rintonarono nuovi componimenti i chori, e le più artefciate melodie, e sinfonie»<sup>33</sup> che si udirono nel corso della messa a quattro cori di musica, cantata dall'arcivescovo e coronata dalle assoluzioni che pure vennero impreziosite dall'intervento della musica. Come tre mesi prima in relazione alla Cappella Reale, anche in questo caso si decretò che la novena venisse celebrata con solennità, prevedendo contributi musicali eseguiti sempre in cattedrale. Grazie poi al patrocinio dell'arcivescovo Pedro Martínez y Rubio, a distanza di poco meno di un mese venne organizzata una nuova funzione con una maestosa piramide nel coro, e nuovamente si cantarono in musica gli uffici divini con «le solite preghiere, pur cantate in musica»<sup>34</sup>.

19 Nel 1689, in occasione della morte della regina Maria Luisa di Borbone-Orléans, prima moglie di Carlo II, si allestì una celebrazione del tutto simile a quella organizzata nel 1666 per Filippo IV, con due differenti momenti cerimoniali. A quanto sembra i funerali promossi a Palermo dal viceré Juan Francisco Pacheco V duca di Uceda si distinsero per particolare invenzione e spettacolarità, a tal punto da superare in magnificenza le celebrazioni organizzate nella corte di Madrid, stando almeno alle memorie a stampa del periodo (fig. 3)<sup>35</sup>. La stessa funzione nella Palatina del 27 marzo fu aperta alle autorità cittadine, nonché ai membri della nobiltà palermitana, evidenziando una dimensione cerimoniale che anche nel contesto più riservato della Cappella Reale era garanzia di ufficialità, e che quindi richiedeva «la mas augusta pompa, que pedia el real decoro»<sup>36</sup>. Ovviamente la musica non poteva sfuggire al meccanismo di autorappresentazione messo in atto in questa occasione, come riporta Francisco Antonio de Montalbo nella sua relazione, riferendo di interventi musicali che in base al contesto celebrativo con ogni probabilità furono affidati ai membri ordinari della Palatina:



Assistio toda la casa de su excelencia, la nobleza, y ministros principales de la ciudad, al officio, y missa solemne, que acortò a cantar con voces tristes grave, y sonora la musica, proporcionando con sus dulces lamentos la acedia del dolor. El que supiere, que nacio la musica de el abrasado vientre de una fragua, formando Tubal su acorde melodia al ruido de los golpes, con que superava Chan su hermano las durezas del azero, y rigiendose la primera vez sus consonancias en el atril de un ayunque al compas horroroso de un martillo, no estrañara, que sonassen apacibles sus intercadencias armoniosas en ocasion tan funesta, pues trahen su origen de imitacion tan dura<sup>37</sup>.

**Fig. 3 – Scipione Basta (ing.), Adorno exterior del frontespicio de la puerta principal de la Yglesia Mayor de Palermo con que se vistió el día que se celebraron las Reales Exequias, in De Montalbo 1689.**



- 20 Anche il rito in cattedrale, fissato un mese dopo, fu accompagnato da «musica nobilissima», più precisamente da due cori disposti su palchi posizionati sotto gli organi, sebbene non sia chiaro se includessero o meno i membri della Palatina<sup>38</sup>. E ancora nei diari di Mongitore si trova un accenno alla novena, durante la quale «si continuarono le messe solenni nella cattedrale, con musica e con 24 torcie accese intorno al tumulo», mentre «seguì il suono delle campane a lutto in tempo delle messe e la sera»<sup>39</sup>. Il contributo della musica, che nel mescolarsi delle voci riecheggiava ora dolcemente proporzionata ora lamentosa e triste, al contempo si distingueva per nobiltà, gravità e sonorità, rimarcando anche tramite il riferimento biblico presente

nella descrizione di Montalbo, la coesistenza di effetti diversi, e di conseguenza la funzione simbolica sia di esaltazione del prestigio regale sia di garanzia di ordine e armonia a partire da un'occasione "tanto funesta".

21 Il medesimo scenario – con un novenario celebrato nella Palatina a partire dal 10 dicembre 1700 e le esequie organizzate in cattedrale diversi mesi dopo, il 17 aprile 1701 – si replicò in occasione della morte di Carlo II, un evento che come è noto rivestì un'importanza storica fondamentale, nella misura in cui segnò il tramonto della dinastia degli Asburgo di Spagna per la mancanza di eredi diretti, dando avvio alla guerra di successione spagnola. Le cronache del periodo riferiscono in modo generico della musica che accompagnò le esequie in cattedrale, sia in corrispondenza del vespro del 17 aprile 1701, «ripigliato da numerosa schiera di scelti musici in flebile e dogliosa armonia», sia per la messa del giorno dopo, «cantata con musica sceltissima» (fig. 4)<sup>40</sup>. Viceversa, per le cerimonie che ebbero luogo nella Palatina si può ipotizzare l'intervento dei musici della Cappella Reale, durante l'ufficio dei defunti del 10 dicembre 1700, così come nella messa solenne in ciascuno dei successivi nove giorni della celebrazione. Come di consueto, per evidenziare la dimensione luttuosa e al contempo spettacolare della cerimonia, tutta la cappella venne decorata in modo fastoso, focalizzando l'attenzione sul catafalco posto al centro della navata e sul dispiegamento dei lussuosi paramenti, dei quali poterono godere sia il viceré e i nobili sia il "foltissimo" popolo accorso nella Real Cappella per assistere alle funzioni:

*A 10 detto.* Si cominciò nella cappella reale di s. Pietro un novenario funebre per la morte del re defonto. S'alzò in mezzo la chiesa un mausoleo, alto circa cinque canne, tutto vestito di nero trinato di galloni d'argento, con nove scalini tutti colmi di centinaia di lumi, e in cima il cenotafio, coperto di coltre di lama d'oro, sopra del quale si collocò la corona e lo scettro reale. Si coprirono pure di nero l'altare maggiore, solio reale e colonne della chiesa. [...] Nel primo giorno si cantò l'ufficio de' defonti con musica, e poi si celebrò messa solenne dal cianfro di detta chiesa D. Francesco Chingles. Seguì poi per li otto giorni seguenti a cantarsi messa solenne con musica, e col concorso di nobiltà e popolo foltissimo; e nell'ultimo giorno si cantò l'ufficio de' defonti, e dopo la messa dal giudice della Monarchia D. Filippo Ignazio Turxillo<sup>41</sup>.

**Fig. 4 – Apparato interno della cattedrale in occasione delle solenni esequie di Carlo II, in Loya 1701 (Biblioteca centrale della Regione siciliana «Alberto Bombace», Palermo ; Su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento Beni Culturali e dell'Identità Siciliana).**







- 22 Vent'anni dopo la morte di Filippo IV, il 24 aprile 1685, un altro evento colpiva direttamente il viceré Francisco de Benavides conte di Santisteban: sua nuora Teresa de la Cerda y Aragón, figlia del duca di Medinaceli e moglie di Diego de Benavides, moriva prematuramente alla sola età di vent'anni (fig. 5). In seguito al tragico avvenimento, il corpo della defunta fu trasportato da Palazzo Reale alla Palatina e posto al centro della cappella, dove - sulla base del resoconto del gesuita Giuseppe Maria Polizzi - alla presenza del viceré, della nobiltà e del Senato «se le cantò l'uficio, che suole la santa Chiesa alle pie anime dè defunti, accompagnato con flebil musica, e lugubri istrumenti»<sup>42</sup>. Che si trattasse della musica della Palatina viene specificato in un'altra breve relazione, a firma di Vincenzo Auria. Qui infatti leggiamo che «nella chiesa di s. Pietro [...] si cantò alla morta il primo notturno dell'officio de' defonti dai musici ordinarii della real cappella di s. Pietro»<sup>43</sup>. La musica fu pure presente nel corso della novena: terminata la cerimonia, il cadavere venne riposto nella cappella sotterranea della medesima chiesa, e nello stesso luogo si esibì la cappella musicale della Palatina, celebrando ogni mattina dei seguenti otto giorni una messa da requiem a suffragio



dell'anima della de la Cerda.

**Fig. 5 – Ritratto di Teresa de la Cerda y Aragón marchesa di Solera, in Polizzi 1685**  
(Biblioteca centrale della Regione siciliana «Alberto Bombace», Palermo; Su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento Beni Culturali e dell'Identità Siciliana).



- 23 Il funerale si svolse il 4 maggio 1685, ma ancora nella Palatina e non in cattedrale, trattandosi di un membro della famiglia vicereale. Non per questo venne meno il contesto improntato a solennità e mestizia, con la cappella interamente adornata da tendaggi e occupata da un maestoso mausoleo allusivo al mito dell'argonave, nuovamente su progetto di Paolo Amato (fig. 6). La presenza di riferimenti mitologici non era certo una novità nei programmi iconografici del periodo. Nei catafalchi, infatti, si concretizzavano le connessioni tra le dinamiche del discorso retorico e l'articolazione

di immagini che pur nella loro complessità dovevano veicolare messaggi individuabili. In questo caso l'idea di fondo era quella di identificare la defunta con il mitologico vascello, «assai veloce nel corso della sua vita [...] che passando per la foce del Tempo, alto sopra due scogli in gigantesca positura di Colosso, entra nel tranquillo Porto dell'Eternità» (fig. 7)<sup>44</sup>.

24 Tenendo presente questa chiave di lettura, in una cappella «piena di scelta nobiltà e di gente di conto», si ascoltò la messa da requiem eseguita da «tutti i musici di Palermo, distribuiti in molti chori [...] coll'accompagnamento delle sacri preci, flebilmente cantate con dolorosi istrumenti»<sup>45</sup> ribadendo ancora una volta la funzione dell'apparato sonoro nell'esprimere simbolicamente il ruolo di prestigio della defunta. Il riferimento alla presenza di tutti i musici della città non è un caso isolato, ma ricorre in altre fonti del periodo, testimoniando come gli esecutori appartenenti a diverse cappelle potessero anche mescolarsi fra di loro.

25 La possibilità di coinvolgere più cappelle di musica si affiancava, dunque, all'impiego specifico della singola istituzione musicale, nell'ambito delle dinamiche di espressione del potere che come si è visto segnavano le più importanti cerimonie funebri del periodo. In apparenza i due aspetti non entravano in contraddizione, ma anzi sembravano coesistere, dimostrando come nel caso di personalità di maggior rilievo il confezionamento di un apparato "sonoro" imponente fosse esigenza superiore, dal momento che contribuiva a rimarcare la cornice esclusiva dell'evento. Sia che si trattasse di un sovrano, di una regina o della nuora di un viceré, i riferimenti più o meno dettagliati alla musica vanno letti alla luce della necessità di proporre uno spettacolo grandioso e articolato su più livelli, che mettendo in scena la morte ne esorcizzasse (anche sonoramente) le insidie di sovvertimento e distruzione.

**Fig. 6 – Mausoleo per le esequie di Teresa de la Cerda y Aragón celebrate nella Cappella Palatina di Palermo, in Polizzi 1685 (Biblioteca centrale della Regione siciliana «Alberto Bombace», Palermo; su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento Beni Culturali e dell'Identità Siciliana).**







**Fig. 7 – Antiporta rappresentante l'allegoria del Tempo, in Polizzi 1685 (Biblioteca centrale della Regione siciliana «Alberto Bombace», Palermo; su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento Beni Culturali e dell'Identità Siciliana).**





26 All'interno della retorica legata allo "spettacolo della morte" rientravano anche le pubbliche esecuzioni e soprattutto gli autodafé, verso i quali l'interesse della popolazione rimaneva costante. Un caso che esula dai limiti cronologici di questo studio, ma che sicuramente risulta degno di attenzione riguarda l'autodafé celebrato dal Tribunale del Santo Uffizio di fronte alla cattedrale nel 1724. È noto che nel campo delle idee religiose e dei comportamenti morali il controllo spagnolo sulla Sicilia si esercitava proprio attraverso l'Inquisizione, insediata a Palermo nel 1487 come sede dipendente dalla *Secretaría de Aragón del Consejo de la Suprema Inquisición*. Sebbene i rapporti tra giurisdizione del re e Inquisizione fossero complessi e articolati, nel corso dei secoli il Tribunale si era imposto come uno dei principali interlocutori della corte di Madrid, svolgendo un'importante funzione politica, oltre che di controllo dell'amministrazione vicereale<sup>46</sup>. In Sicilia la soppressione del Tribunale avvenne nel 1782, dopo tre secoli di massiccio intervento nel territorio, evidente a più livelli e in particolare nella celebrazione dei 114 autodafé, la più spettacolare manifestazione pubblica del potere inquisitoriale, che poteva risolversi o nell'abiura da parte del reo o nella condanna alla pena capitale<sup>47</sup>.

Dell'evento del 1724 rimane una relazione a stampa a firma di Antonino Mongitore,



che include alcune incisioni di Francesco Cichè. La prima riproduce il maestoso “teatro” allestito sul piano della cattedrale, indicando con precisione il recinto dove erano situati gli esecutori della Palatina, «formato à foggia d'un gran disco, ove potessero collocarsi le carte musicali» (fig. 8)<sup>48</sup>. Le incisioni che seguono illustrano le processioni del 5 e 6 aprile, raffigurando diversi cantanti e strumentisti, tutti appartenenti alla Cappella Reale. Nella descrizione corrispondente, Mongitore menziona svariati cori di musicisti (in particolare i musicisti della Compagnia della Vergine Assunta, congregazione fondata nel 1575 per accompagnare i processati) e fra questi «un pieno Coro di Musicisti della Real Cappella di S. Pietro, che con flebile canto svegliava affetti di somma divozione» (fig. 9)<sup>49</sup>. Anche nel recinto i musicisti della Real Cappella «in flebil suono fecero risuonare il lor canto»<sup>50</sup>, in perfetto accordo con l'atmosfera dolorosa dello spettacolo. Il ruolo non marginale della musica della Palatina emerge anche nel corso del rito di assoluzione, descritto con toni vividi e cruenti da Mongitore:

Indi si venne all'assoluzione d'alcuni, che s'appartaron dagli altri. Furono essi in numero sei, che genuflessi si collocaron a canto del tavolino, tre ad un lato, tre all'altro: e Monsignor Ferrer primo Inquisitore postasi la stola pendente dal collo, recitò gli esorcismi, ed orazioni, secondo prescrive il rituale romano, rispondendo il coro de' musicisti della Real Cappella, che dal loro ricinto si portarono a piè del palco degli inquisitori. Indi cominciarono gli stessi musicisti il canto del salmo Miserere, e fra tanto i due cappellani del S. Uffizio D. Giuseppe Gandolfo, e D. Vincenzio Torregrossa battean colle verghe le spalle de' penitenti, percotendone ognun di essi tre, or uno, or l'altro; cessando le battiture al terminare del salmo. Indi l'Inquisitore proseguì l'altre preghiere, e poi il canto dell'inno Veni Creator Spiritus, e a' primi quattro versetti si prostraron ginocchioni gl'Inquisitori, astanti, e Senato, e alzandosi poi, restaron genuflessi i soli penitenti. All'intuonarsi il detto inno, si svelò la S. Croce Verde, ch'era stata sempre sull'altare velata<sup>51</sup>.

**Fig. 8 – Giudizio davanti alla cattedrale di Palermo raffigurante al n° 15 i “musicisti della Real Cappella Palatina”, in Mongitore 1724 (Palermo, collezione privata).**



**Fig. 9 – Particolare della processione solenne raffigurante al n° 24 i musicisti della Cappella Reale di Palermo, in Mongitore 1724 (Palermo, collezione privata).**



28 Per questa occasione l'allestimento del teatro nel piano della cattedrale seguì il modello di quello approntato nel 1658 per la condanna al rogo di Diego La Matina, descritta in un resoconto a firma del già citato Matranga. Anche allora furono presenti i membri della Cappella Reale, collocati in un palco vicino all'altare, e che nella processione si esibivano «con varj stromenti, cantando sempre, a tono lagrimevole sagri mottetti»<sup>52</sup> e mescolandosi ad altri cori di musicisti che parimenti «accompagnati da flebili stromenti con lagrimevoli note, i circostanti ad indicibile divozione movevano»<sup>53</sup>. Ma se non mancarono altri gruppi di cantori e strumentisti - fra cui ancora quelli della compagnia dell'Assunta «che le meste note di Christo paziente dolorosi affetti esprimevano», i «musicisti sacerdoti» della congregazione della Pescagione o Sciabica «che in tono flebile le doglianze di Cristo offeso soavemente cantavano» e gli esecutori del Senato, «or dando fiato alle pifare, ed alle trombe or battendo alternamente i tamburi»<sup>54</sup> - furono nuovamente gli esecutori della Palatina i protagonisti dei momenti *clou* della cerimonia, replicata perfettamente mezzo secolo dopo con la «risposta in musica» alle orazioni dell'inquisitore, l'esecuzione del *Miserere* e il canto del *Veni creator spiritus*<sup>55</sup>.

29 Da questa ulteriore testimonianza sembra chiaro che il contributo della Palatina agli autodafé fosse ricorrente e che l'istituzione vi svolgesse un'importante funzione simbolica, accentuata dalla presenza di uno spazio chiuso che ne sottolineava il ruolo di rappresentanza. L'intervento della compagine musicale è, infatti, da leggere come emanazione del potere regio dal quale l'Inquisizione traeva direttamente la propria supremazia, in perenne dialettica con l'autorità del viceré che solitamente non partecipava a questo tipo di cerimonie, ma che comunque era presente, assistendovi da una postazione più lontana<sup>56</sup>. La musica costituiva, così, parte integrante di uno «spettacolo» del quale doveva esaltare le componenti più dolorose e terrificanti, ma anche quelle strategie del trionfo che ancor più evidenziavano la sovrapposizione di poteri concorrenti, espressione della cultura di *ancien régime*<sup>57</sup>.

## La Cappella Reale e i rapporti con le istituzioni religiose palermitane



30 Parallelamente all'attività musicale collegata agli impegni nell'istituzione di appartenenza, gli esecutori della Palatina si esibivano di frequente in altri luoghi, in particolare nelle chiese conventuali e monastiche del territorio. Infatti, per questioni di rappresentanza e visibilità politica, in corrispondenza degli eventi più importanti il viceré “faceva” o “teneva cappella reale” nelle istituzioni ecclesiastiche di maggior rilievo, portando con sé i propri musicisti. A tale proposito Di Marzo specifica che in Sicilia si definiva *cappella reale* «l'assistenza che fa in chiesa dall'alto del regio trono il rappresentante del re, mentre si celebra la messa cantata o altra solennità, giusta il privilegio dell'Apostolica legazia, proprio della monarchia siciliana»<sup>58</sup>. In questi casi il rituale prevedeva l'integrazione di elementi eterogenei legati al processo di costruzione di identità istituzionale in un contesto performativo “altro”, attraverso dinamiche riconnesse alla consueta questione dell'affermazione del potere. Peraltro, in linea generale le vicende delle istituzioni religiose palermitane, soprattutto tra XVI e XVII secolo, sembrano proprio svilupparsi all'insegna di un principio di competizione riguardante il controllo degli spazi, le controversie sul regio patronato e la gestione delle componenti della celebrazione, in una concezione sempre più teatralizzata del rituale in cui il confine tra sacro e profano diventava spesso assai labile.

31 Cronache, relazioni e altre fonti risultano utili per tracciare gli spostamenti del viceré nelle chiese palermitane, ma presentano quasi sempre riferimenti generici alla musica. È il caso del *Ceremoniale de' signori viceré*, un testo di fondamentale importanza, nel quale si esplicitavano le sequenze e i comportamenti delle gerarchie civili ed ecclesiastiche, al fine di consolidare il prestigio e l'autorità del potere centrale attraverso il riconoscimento degli organismi cittadini<sup>59</sup>. Il *Ceremoniale* sottolinea il valore metaforico della figura del viceré che sovrintendeva allo svolgimento della cerimonia, evidenziando come nel Seicento il tema della “presenza” costituisse la vera essenza del rituale<sup>60</sup>. Tuttavia, è doveroso ribadire che il *Ceremoniale* non va affatto considerato come un protocollo dalla funzione prescrittiva, bensì come un insieme di descrizioni di cerimonie dell'epoca, assolvendo al medesimo compito di diari e cronache. Le notizie in esso contenute vanno, dunque, integrate da altro materiale documentario, e in particolare dalle fonti d'archivio prodotte dalle istituzioni religiose. L'individuazione di nuovi dati nei libri amministrativi del fondo *Corporazioni religiose soppresse* conferma, infatti, l'intervento dei musicisti della Palatina in conventi e monasteri cittadini, rendendo utile un inquadramento delle attività dell'istituzione nel panorama delle cappelle musicali presenti a Palermo nella seconda metà del Seicento.

32 Dalla lettura dei documenti emerge già una questione essenziale, riguardante le modalità di partecipazione della Palatina alle celebrazioni che si svolgevano nelle altre chiese cittadine. In diverse occasioni i musicisti intervenivano nella veste di istituzione, vale a dire come organismo costituito da un numero variabile di elementi, la cui presenza era verosimilmente legata all'intervento del viceré, e il cui compito principale era quello di rappresentazione del suo potere. Tuttavia, i membri della Real Cappella potevano essere anche ingaggiati come singoli esecutori o in gruppi più ristretti, testimoniando un certo livello di autonomia e al contempo di mobilità nelle altre chiese del territorio. A causa delle stringate indicazioni dei libri di conto non è semplice stabilire quale fosse la modalità prevalente, se di natura politico-rappresentativa o legata a questioni di prestigio musicale. In ogni caso, non era infrequente che gli esecutori della Palatina si trovassero a esibirsi a fianco di musicisti appartenenti ad altre cappelle, in particolare alla cappella del Senato, così come a diverse istituzioni che potevano intervenire “sonoramente” in cerimonie nelle quali era pure presente il viceré. Non è chiaro se l'equilibrio tra questi soggetti fosse sempre agevole o se piuttosto prevalesse quello spirito di competizione che è possibile riscontrare da altro tipo di fonti. Sta di fatto che in determinate occasioni più soggetti condividevano il medesimo





spazio cerimoniale, trasformandolo in un palcoscenico che ospitava nello stesso momento diverse rappresentazioni del potere, e che in quanto tale era attraversato da logiche concorrenti e da complesse sfere di influenza.

33 Lo spoglio dei volumi contabili datati al Seicento ha permesso di certificare le presenze dei membri della Cappella Reale per le feste più importanti degli ordini più prestigiosi. I riferimenti in molti casi riguardano l'indicazione del solo maestro di cappella accompagnato dalla dicitura "e compagni", che dunque si limitavano ad alludere all'affiliazione istituzionale. Ciò si evince dalla documentazione di monasteri come quello della Martorana, Santa Maria della Pietà e Santa Maria del Cancelliere, tutte istituzioni affiliate a comunità femminili<sup>61</sup>. In questi casi il musicista più frequentemente nominato è Vincenzo D'Elia, maestro di cappella della Palatina a partire dal 1636<sup>62</sup>. I servizi di D'Elia venivano richiesti per celebrare le feste di maggiore richiamo, in particolare le feste dei santi titolari, il *Corpus Domini* e le Quarantore.

34 Il caso documentario più interessante è però offerto dal convento di San Domenico, che riporta pagamenti ai musicisti del viceré a partire già dai primi anni del Cinquecento, soprattutto in relazione al periodo quaresimale. Annotazioni per la musica della Quaresima si susseguono in modo continuativo per tutto il Seicento, ma soltanto per il pagamento del 1578 la provenienza dei musicisti è suggerita in maniera meno ambigua, spingendo all'ipotesi che alla celebrazione partecipasse anche il viceré<sup>63</sup>. Tale presenza viene spesso registrata per la festa del titolo, come nell'agosto 1630, quando si spesero 6 onze per la musica a due cori affidata a Giuseppe Agatio e compagni, oltre a un'onza «per la musica nel giorno di quando venne il viceré, et il cardinale in privato»<sup>64</sup>. I musicisti potevano anche intrattenere il viceré durante i sontuosi banchetti organizzati in convento, come accade nel 1655 in onore del duca dell'Infantado, allietato da otto musicisti che cantarono durante il pranzo per la festa di San Domenico<sup>65</sup>. Tuttavia, non sappiamo se questi musicisti fossero membri della Palatina, se si trattava dei musicisti privati della camera del viceré, o se ancora di altri esecutori.

35 È invece per la celebrazione dell'Epifania che i contributi dei musicisti del viceré diventano espliciti, incarnando con ogni probabilità quel ruolo di rappresentanza giustificato dall'intervento della massima autorità alla celebrazione. Che tale presenza fosse abituale viene confermato da altre fonti, allusive alla cornice celebrativa dell'evento. Un passo del diario di Vincenzo Auria, datato 6 gennaio 1647, riferisce proprio dell'arrivo di «Sua Em.a [...] alla chiesa di S. Domenico a sentire l'ufficio dell'Epifania, conforme ogn'anno si suole fare, con eccellentissima musica, lumi e sontuosi apparati»<sup>66</sup>. Sebbene la dicitura *Sua Em.a* possa far pensare all'arcivescovo, le annotazioni del diario dimostrano che con questo titolo il cronista si riferiva abitualmente al viceré. La partecipazione di quest'ultimo alla celebrazione dell'Epifania è comunque confermata da altre fonti, che alludono a una consuetudine ormai consolidata, e in particolare dal *Cerimoniale de' li signori viceré* intorno alla metà del Seicento.

36 Oltre ad acquisti di carta rigata per i responsori, informazioni sul trasporto di strumenti e interventi dei *piffari* del Senato, in occasione dell'Epifania, le fonti archivistiche annotano il contributo dei "musicisti di sua eccellenza", in particolare due cantori castrati nel 1622 e ben quattro per la celebrazione del 1623, unici casi finora chiaramente esplicitati nei libri contabili delle chiese palermitane<sup>67</sup>. La presenza di castrati nelle cerimonie sacre palermitane non doveva comunque costituire una rarità, come alluderebbe la cronaca del 1668 per la beatificazione di Rosa da Lima, celebrata nel convento di Santa Cita con musica «ripiena d'eunuchi [...], quali dir si poteano mezz'huomini, non solo per il difetto della natura, ma anco perché nella dolcezza del canto, qualche cosa sapeano dell'angelico»<sup>68</sup>. A essere menzionato nei pagamenti del 1621 è ancora una volta Vincenzo D'Elia, documentato a San Domenico a partire dal





1600. Questo dato potrebbe forse suggerire una connessione tra il musicista e la Palatina anteriore al 1636, riportato da Mongitore come anno ufficiale di assunzione dell'incarico di maestro di cappella. Sta di fatto che il nome di D'Elia ritorna in modo costante nei volumi contabili dell'istituzione, e nel 1618 viene citato come maestro di cappella<sup>69</sup>. Ciò induce a pensare che già in quegli anni il musicista detenesse tale incarico in qualche istituzione della città, o forse proprio nel convento domenicano.

37 Se nelle precedenti occasioni i musicisti operavano in veste "istituzionale", come simbolo della potestà del viceré, a partire dalla seconda metà del Seicento aumentano le testimonianze sui singoli esecutori ingaggiati dalle principali chiese cittadine e attivi nelle varie istituzioni del territorio. Le notizie a riguardo diventano sempre più numerose grazie anche alla maggiore quantità di dati sugli organici, che permettono di accertare la circolazione dei membri della Palatina nelle istituzioni più in vista del contesto cittadino, spostando il *focus* dalla funzione di rappresentanza dell'organismo a questioni più legate al prestigio individuale, nonché alla necessità delle altre chiese di accaparrarsi gli esecutori di maggior rilievo. La partecipazione dei musicisti della Palatina era quindi finalizzata a rendere particolarmente sontuosi gli eventi festivi, accrescendo lo splendore sonoro di una liturgia che doveva destare lo stupore degli astanti. Questo cambiamento può essere semplicemente un effetto delle fonti conservate, ma è pure da considerare in relazione a diversi fattori, e in particolare ai tentativi di riforma che negli stessi anni sembrano coinvolgere l'istituzione.

38 Ad esempio, nel 1659 il già citato arcivescovo Pedro Martínez y Rubio, in qualità di presidente del regno, imponeva di riportare il numero dei musicisti ordinari a tredici unità, evidenziando un numero eccessivo di esecutori e continui disservizi relativi a puntualità ed efficienza nelle prestazioni musicali<sup>70</sup>. Non sembra che l'intervento di Rubio avesse sortito alcun effetto, se valutiamo i pagamenti intorno agli anni '60 e la quantità dei musicisti in organico, sempre attestati in numero non inferiore a venti. Che la situazione non fosse cambiata ci viene poi confermato nel 1685, quando il viceré Francisco de Benavides conte di Santisteban ritornava sulla questione, sottolineando la necessità di scegliere musicisti adeguati (in base alla qualità delle voci, e non alle pretese di coloro che esigevano una precedenza secondo il criterio di anzianità) e di rinnovare il repertorio da eseguire<sup>71</sup>.

39 Dalla lettura dei decreti l'impressione che si ricava è quella di un rafforzamento delle esigenze corporative a scapito degli obblighi nei confronti dell'istituzione di appartenenza. Non a caso è proprio in questi anni che prende spazio l'Unione dei Musicisti di Santa Cecilia, associazione di mutuo soccorso che nel 1679 presentava al viceré i propri capitoli, dai quali risulta evidente l'intento monopolistico sulle attività musicali cittadine<sup>72</sup>. I musicisti della Palatina ricoprirono un ruolo essenziale per lo sviluppo del sodalizio, a partire da Baldassarre Gonzales, suonatore di cornetto e principale artefice della nascita del Teatro Santa Cecilia, fino ad Antonino Benitti, compositore e violinista della Palatina, che figura fra i tre fondatori della nuova associazione<sup>73</sup>. Grazie al supporto dell'Unione, gli esecutori della compagine vicereale consolidarono ulteriormente il proprio ruolo nella scena musicale cittadina, associando la condizione di membro stabile della cappella all'attività di insegnamento, alla produzione di melodrammi e alle prestazioni nelle altre chiese della città<sup>74</sup>.

40 Molti dei musicisti della Cappella Reale intrattennero legami con le più importanti istituzioni del territorio, collaborandovi come esecutori e in alcuni casi detenendo il ruolo di organizzatori delle iniziative musicali, come è possibile riscontrare presso la Casa Professa dei gesuiti o nella Cappella di Nostra Signora della Soledad<sup>75</sup>. Tuttavia, non è chiaro se nelle altre chiese palermitane i membri della Palatina si esibissero singolarmente o se partecipassero alle iniziative musicali "in corpo", probabilmente in gruppi formati da un numero più ridotto di componenti di cui però non conosciamo



l'identità, dal momento che molto spesso le fonti si limitano a indicare il nome del musicista di maggiore richiamo. Nel complesso appare chiaro che in diverse istituzioni i musicisti palatini non partecipavano più soltanto come organismo di rappresentanza, ma intervenivano in modo autonomo. Di conseguenza è legittimo chiedersi se il fatto che si spostassero in molte chiese, operando al di fuori della cappella e in ambiti sempre più diversificati, abbia potuto alterare la funzione politica dell'istituzione.

41 Un confronto fra documenti di anni successivi può aiutare a mettere a fuoco la questione. Da un lato, con un decreto del dicembre 1713, Vittorio Amedeo II di Savoia si esprimeva a favore dell'Unione dei Musici, alla quale il sovrano concedeva che l'uditore generale di guerra fungesse da giudice privativo e che dunque sentenziasse nelle cause relative all'Unione<sup>76</sup>. Nella richiesta i superiori e gli uniti ribadivano la funzione assistenziale della congregazione, riferendo dell'edificazione vent'anni prima del teatro per la rappresentazione delle commedie e tragedie musicali, i cui introiti dovevano servire alla costruzione della nuova chiesa intitolata a Santa Cecilia<sup>77</sup>. L'Unione confermava, dunque, la propria presenza e il proprio ruolo, rivolgendosi direttamente al sovrano e cercando in tal modo di garantire le proprie prerogative. Sfortunatamente non sappiamo con precisione chi fossero gli esecutori affiliati alla congregazione per quell'anno, così come non è possibile individuare con esattezza i nomi dei musicisti della Cappella Reale che a fine Seicento erano definiti «de' primi della Città» e che li «v'assistono col loro capo detto mastro di cappella», selezionati e pagati direttamente dal re<sup>78</sup>. A questi musicisti Vittorio Amedeo nel 1714 confermava i privilegi già stabiliti nei secoli passati, ma ancora stabilendo che l'organico fosse composto da un numero massimo di esecutori e che i musicisti eccedenti venissero tolti, oltre a pensionare a metà salario coloro che fossero troppo anziani o inabili al servizio:

E volendo pure vi sii un stabilimento fisso per la musica a detta nostra Cappella, dichiariamo esser nostra intenzione, che li musicisti, ed istrumenti debbano ridursi ad un Mastro di Cappella, un Organista, due Soprani, due Contralti, due Tenori, e due Bassi, tre Violonisti, un Basso di Viola, una Violetta, ed un Arcileuto, con li salarii, che vengono stabiliti nelli sudetti stati, e secondo le piazze che anderanno vacando di quelli, che attualmente vi si trovano, dovranno supprimersi quelli, che vi sono di vantaggio, con far subintrare li mancanti, e che le nomine, e provisioni, quali d'or in avvenire dovranno farsi, sieguino ne' migliori soggetti, che potranno trovarsi, havuti gli sentimenti del Cantore, e per quelli, che vi fossero attualmente avanzati d'età, ed incapaci al servizio, se ne trasmetti una nota per concedersegli la giubilazione con la metà del salario. Volendo che siegua lo stesso per quelli, che nell'avvenire verranno ad essere inabili al servizio, lasciandoseli come sopra la metà del salario, e l'altra metà a quelli, che subintreranno in loro luogo, fin che venghi a vacare l'intera piazza per goderlo poscia intieramente secondo le resta situato<sup>79</sup>.

42 Infine, appartiene al luglio 1715 la consulta con la quale il viceré Annibale Maffei si rivolgeva al sovrano riguardo alla questione della soppressione della prerogativa di tenere «cappella reale» presso le chiese degli ordini religiosi, in seguito all'opposizione alla monarchia sabauda da parte della sede pontificia<sup>80</sup>. I primi a rifiutarsi erano stati i teatini e gli oratoriani, ai quali si erano accodate altre comunità religiose, allo scopo «di mostrare più volentieri, che gl'altri, l'ubbidienza agl'ordini di Roma, dando esecuzione alla pretesa bolla dell'attentata abolizione della monarchia»<sup>81</sup>. Maffei, però, lamentava non soltanto la perdita di un così importante privilegio, ma pure il diffondersi del malcontento per la soppressione di feste pompose e solenni, con il risultato di aver diminuito la devozione popolare. Il viceré non mancava, inoltre, di evidenziare un altro importante effetto collaterale, ovvero il fatto di aver ridotto in povertà i musicisti, «gente di varie nazioni, oziosa, e torbida, e tanti artisti quali vivono coll'esercizio d'ornare le chiese»<sup>82</sup>. Da qui il timore che potesse verificarsi qualche «sconcerto», a suo parere più



insidioso rispetto alle paure per la disubbidienza a Roma.

- 43 A prescindere dal giudizio non proprio lusinghiero per la categoria, ci si chiede se tali questioni avessero anche coinvolto i musicisti della Palatina, con ripercussioni sull'identità istituzionale della Cappella, situazione che con ogni probabilità interessò gli anni più austeri di dominazione sabauda. Se non possiamo dare risposta a questa come a molte delle domande finora poste, è pur vero che da varie fonti si evidenzia non soltanto l'attività continuativa della Real Cappella nel Settecento, ma anche l'instaurarsi di collaborazioni con musicisti di rilievo, fra i quali il più celebre rimarrà il napoletano David Perez, giunto a Palermo nel 1734 «ove fu tosto eletto della real cappella palatina, ch'egli arricchì di sue egregie composizioni»<sup>83</sup>. Sarà proprio grazie alla presenza del musicista napoletano, alla guida della Palatina dal 1739 al 1748, e alle musiche da lui composte - incluso un requiem per i funerali di Filippo V nel 1747 - che l'istituzione vedrà rinnovarsi un prestigio ancora in grado di farsi portavoce delle strategie di rappresentazione del potere e della regalità.

## Conclusioni

- 44 A conclusione del percorso tracciato, risulta evidente come l'apporto dei musicisti della Cappella Reale di Palermo al panorama musicale di Sei e Settecento andasse oltre i semplici obblighi di rappresentanza nelle occasioni ufficiali. In particolare lo studio delle cerimonie funebri ha permesso di approfondire la conoscenza delle dinamiche legate alla manifestazione pubblica del potere, accertando il ruolo della cappella musicale, la sua funzione simbolica e le risorse di cui disponeva per poter assolverla.
- 45 Le cerimonie organizzate in occasione della morte di personaggi di rilievo si servivano della musica come veicolo di precisi significati simbolici che ribadivano il prestigio del defunto, trasformando la cerimonia in uno spettacolo sontuoso, spesso basato su un complesso apparato scenografico e sulla sovrapposizione di più elementi rituali. Tuttavia, a seconda dell'identità di chi veniva omaggiato, poteva cambiare la dimensione celebrativa, determinando una diversa articolazione dei luoghi cerimoniali, delle risorse economiche impiegate e di conseguenza dei messaggi veicolati. In ogni caso, attraverso le cerimonie funebri, la messa in scena del rituale si proponeva come mezzo di espressione della preminenza del potere costituito, nonché strumento di adesione e consenso.
- 46 I membri della Palatina si ponevano al centro di un circuito complesso, che accanto ai contributi di rito nelle cerimonie si rapportava di continuo con le istituzioni religiose del contesto cittadino. Questo aspetto va a costituire un ulteriore elemento di somiglianza con quanto accadeva a Napoli nello stesso periodo, in particolare con l'organizzazione della Real Cappella napoletana. In questo caso l'analisi non riguarda soltanto la presenza di organismi strutturati in maniera simile, ma anche il legame con le istituzioni presenti nel territorio, evidente nelle frequenti collaborazioni con le chiese appartenenti agli ordini religiosi. Tutto questo induce a considerare il caso palermitano non certamente come isolato, ma come parte integrante di un sistema che giungerà a estremizzare il modello di scambi musicali fra istituzioni del medesimo ambito territoriale. Lo stesso, infatti, avveniva nelle più importanti capitali europee fra Sei e Settecento, in particolare a Madrid, Napoli e Lisbona, come dimostrato da diversi studi sull'argomento<sup>84</sup>.
- 47 Dalla metà del Seicento, a fianco delle funzioni di rappresentanza, i musicisti della Palatina risultano attivi su più fronti e istituzioni, ampliando la propria rete di influenza e consolidando la posizione di prestigio assicurata dall'istituzione di appartenenza. L'emergere di una nuova associazione, l'Unione dei Musici sotto il titolo di Santa



Cecilia, garantiva a chi professava la musica a Palermo non soltanto la possibilità di un sostegno corporativo, ma anche e soprattutto di instaurare un vero e proprio monopolio sulle attività musicali locali. Come risultato di questa azione, l'Unione riuscirà a mantenere un ruolo di rilievo, non soltanto alla fine del Seicento, ma anche lungo tutto il secolo successivo, nel campo della musica sacra come anche in ambito profano e soprattutto nel teatro d'opera. Il contributo dei musicisti della Cappella Reale per la costituzione dell'Unione sarà determinante, così come quello di altri esecutori affiliati alle due più importanti cappelle musicali del territorio, il Senato e la cattedrale. Tuttavia, se consideriamo le informazioni contenute in cronache e relazioni, sembrerebbe che le iniziative individuali dei membri della Palatina non avessero intaccato il ruolo politico dell'istituzione, spesso documentata in diverse e importanti occasioni.

48 Se sappiamo abbastanza su musicisti, attività e spostamenti, poco si sa su numerosi altri aspetti. Ad esempio resta ancora da chiarire il rapporto tra autorità centrale, istanze locali e organizzazione di un'istituzione come la cappella musicale della Palatina, che abbiamo visto occupava uno "spazio" simbolico così importante. In questa prospettiva risulta anche essenziale approfondire i legami tra la Cappella Reale e le altre due istituzioni protagoniste della scena musicale del periodo, la cattedrale e il Senato. Infatti, allo stato attuale delle nostre conoscenze, non sappiamo in che modo si articolava tale collaborazione, se si limitava alla compresenza di musicisti e maestri di cappella, all'occasionale condivisione dei medesimi spazi performativi, o se esistevano rapporti formalmente istituzionalizzati. I medesimi interrogativi riguardano i legami dei musicisti della Palatina con le chiese conventuali e monastiche del territorio, che indubbiamente facevano a gara per accaparrarsi gli esecutori appartenenti alla compagine, ma che in non poche occasioni avevano già a disposizione cantori e strumentisti interni. Quel che è certo è che sia la Palatina che le altre due cappelle costituivano una tappa obbligata per i musicisti più importanti operanti a Palermo, un aspetto che si può evidenziare nei medesimi anni così come in fasi differenti della carriera dei diversi esecutori.

49 Un'ultima importante questione riguarda i repertori. Il fatto che la Palatina fosse sotto la diretta giurisdizione del governo spagnolo influì certamente sulla scelta dei repertori, ma tale aspetto rimane tuttora difficile da monitorare. Difatti, a differenza di quanto si può riscontrare per altre istituzioni cittadine, nel caso della Palatina non rimangono libretti a stampa di composizioni destinate a essere eseguite con l'accompagnamento della musica. Unica eccezione è costituita dalle *Letras que se cantan en la Capilla Real de Palermo* (1652), riservate ai festeggiamenti per l'Immacolata Concezione. L'opuscolo contiene i testi di dialoghi, brani solistici e *romances* in spagnolo, probabilmente su musiche del già citato Quesada, in quegli anni maestro dell'istituzione<sup>85</sup>. Possiamo dunque soltanto immaginare le musiche che nei secoli risuonarono nella Cappella Reale e che, secondo la tradizione, a metà Cinquecento avevano già colpito l'attenzione di un giovanissimo Orlando di Lasso<sup>86</sup>. È seguendo questi indizi e studiando le fonti rimaste che si spera di poter ridare concreta voce a un quadro in gran parte muto e silente, recuperando non soltanto l'immagine sonora della Palatina, ma anche quella dell'ampia rete di istituzioni che accoglieva i musicisti della Cappella per le più importanti occasioni del calendario festivo.

## Bibliographie



### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

Amico e Statella 1759-1760 = V.M. Amico e Statella, *Lexicon Topographicum Siculum*, Catania,



Apud Joachim Pulejum, 1759-1760.

Auria 1652 = V. Auria, *Diario delle cose occorse nella città di Palermo e nel regno di Sicilia dal 19 agosto 1631 al 16 dicembre 1652 [...]*, in G. Di Marzo (a cura di), *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, vol. III, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1869.

Auria 1674 = V. Auria, *Diario delle cose occorse nella città di Palermo e nel regno di Sicilia dal 8 gennaio del 1653 sino al 1674 [...]*, in G. Di Marzo (a cura di), *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, vol. V, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1870.

Auria 1685 = V. Auria, *Memorie varie di Sicilia nel tempo della ribellione di Messina, dal 2 gennaio del 1676 al 5 maggio del 1685 [...]*, in G. Di Marzo (a cura di), *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, vol. VI, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1870.

Auria 1697 = V. Auria, *Historia cronologia delli signori viceré di Sicilia dall'anno 1409 al 1697*, Palermo, Pietro Coppola, 1697.

Bertini 1815 = G. Bertini, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che moderne*, vol. III, Palermo, Tipografia Reale di Guerra, 1815.

Carafa 1749 = G.M. Carafa, *De capella regis utriusque Siciliae et aliorum principum liber unus*, Roma, Ex Typographia Antonii de Rubeis, 1749.

De Montalbo 1689 = F. De Montalbo, *Noticias funebres de las magestuosas exequias que hizo la felicissima ciudad de Palermo [...]*, Palermo, Thomas Romolo, 1689.

Di Blasi 1842 = G.E. Di Blasi, *Storia cronologica dei viceré luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia*, Palermo, Stamperia Oreste, 1842.

Di Marzo 1870 = G. Di Marzo a *Relazione del successo in Messina a dì 11 di dicembre 1672*, in G. Di Marzo (a cura di), *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, vol. VI, 1870.

Gallo 1846 = A. Gallo, *Codice ecclesiastico sicolo [...]*, Palermo, Stamperia Carini, 1846.

Garofalo 1835 = L. Garofalo, *Tabularium Regiae ac Imperialis Capellae Collegiatae Divi Petri in Regio Panormitano Palatio Ferdinandi II. Regni Utriusque Siciliae Regis jussu editum ac notis illustratum*, Palermo, Ex Regia Typographia, 1835.

*Il regno* 1863 = *Il regno di Vittorio Amedeo II di Savoia nell'isola di Sicilia dall'anno MDCCXIII all'anno MXCCXIX. Documenti raccolti e stampati per ordine della Maestà del Re d'Italia Vittorio Emanuele II*, Torino, dalla tipografia degli eredi Botta, 1863.

*La Rosa Trionfante* 1669 = *La Rosa Trionfante cioè Relatione della Solennità fatta in Palermo nel Convento di S. Zita dell'Ord. de' Predicatori, alli 16. di Settembre dell'Anno 1668*, Palermo, Diego Bua & Pietro Camagna, 1669.

Loya 1701 = D. de Loya, *Ocaso de el mejor sol, llanto de Sicilia en las cenizas de su fenix [...]*. *Noticias fúnebres de los magestuosos parentales, con que la fidelissima Ciudad de Palermo, cabeza coronada de la isla de el Sol, se lloró en obscuridad, per averse apagado su luz en el ocaso de Carlos segundo augusto monarca de las Españas [...]*, Palermo, Felix Marino, 1701.

Masbel 1694 = B. Masbel, *Description e relatione del governo di stato, e guerra del regno di Sicilia opera del dottor D. Bernardino Masbel dedicata all'illustrissimo Senato della felice, e fedelissima città di Palermo*, Palermo, Pietro Coppola, 1694.

Matranga 1658 = G. Matranga, *Relazione dell'atto pubblico di fede celebrato in Palermo à 17 marzo 1658*, Palermo, Bua, 1658.

Matranga 1666 = G. Matranga, *Le solennità lugubri e liete in nome della fedelissima Sicilia nella felice e primaia città di Palermo*, Palermo, A. Colicchia, 1666.

Mongitore 1702 = A. 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*, di D. Antonino Mongitore palermitano, in G. Di Marzo (a cura di), *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, vol. VII, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1871.

Mongitore 1714 = A. Mongitore, *Bibliotheca Sicula sive De Scriptoribus Siculis qui tum vetera tum recentiora saecula illustrarunt, notitiae locupletissimae*, vol. II, Palermo, D. La Bua, 1714.

Mongitore 1724 = A. Mongitore, *L'atto pubblico di fede solennemente celebrato nella città di Palermo à 6 aprile 1724 dal Tribunale del S. Uffizio in Sicilia*, Palermo, Agostino Epiro, 1724.



Pirri 1733 = R. Pirri, *Sicilia Sacra disquisitionibus et notitiis illustrata*, a cura di A. Mongitore, V. Amico, Palermo, eredi di Pietro Coppola, 1733.

Polizzi 1685 = G.M. Polizzi, *L'argonave riposta in cielo. Solenni esequie celebrate all'eccellentissima signora Marchesa di Solera Donna Teresa de la Cerda, e Aragona [...]*, Palermo, Tomaso Rummulo, 1685.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

Bazzano 2017 = N. Bazzano, "Ti fazzu vidiri lu Sant'Uffiziu a cavaddu": autodafé nella Palermo barocca, in G. Belli, F. Capano, M.I. Pascariello (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo: percezione, produzione e trasformazione*, Napoli, 2017, p. 231-237.

Benigno 2008 = F. Benigno, *Leggere il Cerimoniale nella Sicilia spagnola*, in *Mediterranea. Ricerche storiche*, 5-12, 2008, p. 133-148.

Burgarella – Fallico 1986 = P. Burgarella, G. Fallico, *Archivio di Stato di Palermo*, in *Guida Generale degli Archivi di Stato Italiani*, vol. III, Roma, 1986, p. 302-303.

Cancila 2018 = R. Cancila, *Palcoscenici del mondo nella Palermo barocca. L'universalismo della monarchia spagnola*, Palermo, 2018.

Collisani 1989 = G. Collisani, *Occasioni di musica nella Palermo barocca*, in G. Collisani e D. Ficola (a cura di), *Musica e attività musicali in Sicilia nei secoli XVII e XVIII*, Palermo, 1989, p. 7-73.

D'Arpa 1989 = U. D'Arpa, *Notizie e documenti sull'unione dei musici e sulla musica sacra a Palermo tra il 1645 e il 1670*, in G. Collisani e D. Ficola (a cura di), *Musica e attività musicali in Sicilia nei secoli XVII e XVIII*, Palermo, 1989, p. 19-36.

De Nardi 2014 = L. De Nardi, *Oltre il cerimoniale dei viceré. Le dinamiche istituzionali nella Sicilia barocca*, Padova, 2014.

Fernandes 2015 = C. Fernandes, *Patrocinio monarchico e pratica musicale monastica: rapporti tra la Cappella Reale e Patriarcale, gli strumentisti della Reale Camera e la rete di conventi e monasteri di Lisbona durante il Settecento*, in A. Bonsante, R.M. Pasquandrea (a cura di), *Celesti sirene II. Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento*, Barletta, 2015, p. 341-371.

Fiore – Grippaudo 2016 = A. Fiore, I. Grippaudo, *Musica nelle istituzioni religiose del meridione d'Italia: ipotesi di confronto fra le Cappelle Reali di Napoli e Palermo*, in *Quadrivium-Revista Digital de Musicologia*, 7, 2016, p. 84-106.

Fodale 1991 = S. Fodale, *L'apostolica legazia e altri studi su Stato e Chiesa*, Messina, 1991.

Giuffrida 2015 = A. Giuffrida, *Morto il re viva il re: le esequie di Filippo IV e la cerimonialità funeraria nella Sicilia dell'età moderna*, in I.E. Buttitta, S. Mannia (a cura di), *La morte e i morti nelle società euromediterranee*, Palermo, 2015, p. 83-97.

González Tornel 2012 = P. González Tornel, "Grande quien llora e inmortal quien muere". Entre Italia y América: los catafalcos por la muerte de Felipe IV en los dominios de los Habsburgo españoles, in *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, 24, 2012, p. 213-234.

Grippaudo 2010 = I. Grippaudo, *Produzione musicale e pratiche sonore nelle chiese palermitane fra Rinascimento e Barocco*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, 2010.

Grippaudo 2012 = I. Grippaudo, *Musica Urbana. Musica e cerimonie all'aperto nella Palermo di Cinque e Seicento*, in G. Monari (a cura di), *Studi sulla musica dell'età barocca*, Lucca, 2012, p. 77-134.

Grippaudo 2015a = I. Grippaudo, *Fra Palermo e Napoli. Attività musicali presso la Reale Cappella Palatina di Palermo*, in C. Bacciagaluppi, A. Fiore (a cura di), *Studi pergolesiani/Pergolesi studies*, 10, Berna, 2015, p. 15-61.

Grippaudo 2015b = I. Grippaudo, *Donne e musica nelle istituzioni religiose di Palermo fra Rinascimento e Barocco*, in A. Bonsante, R.M. Pasquandrea (a cura di), *Celesti sirene II. Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento*, Barletta, 2015, p. 429-470.

Grippaudo 2016 = I. Grippaudo, *Sacred music production and circulation in sixteenth-century palermo: the Inventories of Giovanni Santoro (1550) and Luis Ruiz (1595)*, in *Journal of the Alamire Foundation*, 8-2, 2016, p. 227-240.

Grippaudo 2018 = I. Grippaudo, *Music, religious communities, and the urban dimension: sound experiences in Palermo in the sixteenth and seventeenth centuries*, in T. Knighton, A. Mazuela-Angueta (a cura di), *Hearing the city in Early Modern Europe*, Turnhout, 2018, p. 309-326.

Lopezosa Aparicio 2011 = C. Lopezosa Aparicio, *Solemne despedida. Brillante memoria. Las*



*Exequias de María Luisa de Orleáns en Palermo a través de la Relación de Francisco Montalbo*, in *Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla*, 14, 2011, p. 39-53.

Mazzarese Fardella – Fatta Del Bosco – Barile Piaggia 1976 = E. Mazzarese Fardella, L. Fatta Del Bosco, C. Barile Piaggia (a cura di), *Ceremoniale de' signori Viceré (1584-1668)*, Palermo, 1976.

Mauro 2008 = I. Mauro, "Suntuoso benché funesto". *Gli apparati per le esequie di Filippo IV a Napoli (1665-1666)*, in *Napoli Nobilissima*, 2008, V-9, p. 113-130.

Mínguez 1991 = V. Mínguez, *Exequias de Felipe IV en Nápoles: la exaltación dinástica a través de un programa astrológico*, in *Ars longa: cuadernos de arte*, 2, 1991, p. 53-62.

Monteleone 1997 = G. Monteleone, *Il fondo musicale della Cappella Palatina*, tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, 1997.

Morales 2005 = N. Morales, *The Royal Chapel and musical networks: festería, brotherhoods and friendly societies for musicians in eighteenth-century Madrid*, in J.J. Carreras, B.J. García García (a cura di), *The Royal Chapel in the time of the Habsburgs. Music and ceremony in the early modern European court*, Woodbridge, 2005, p. 328-353.

Musi 2013 = A. Musi, *L'impero dei viceré*, Bologna, 2013.

Pagano 1975 = R. Pagano, *Le origini ed il primo statuto dell'Unione dei Musicisti intitolata a Santa Cecilia in Palermo*, in *Rivista Italiana di Musicologia*, 10, 1975, p. 545-563.

Renda 1997 = F. Renda, *L'Inquisizione in Sicilia: i fatti le persone*, Palermo, 1997.

Ruggieri Tricoli 1983 = M.C. Ruggieri Tricoli, *Paolo Amato. La corona e il serpente*, Palermo, 1983.

Sandberger 1926 = A. Sandberger, *Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, München, 1926.

Scalisi 2004 = L. Scalisi, *Il controllo del sacro. Poteri e istituzioni concorrenti nella Palermo del Cinque e Seicento*, Roma, 2004.

Sebastián 1993 = S. Sebastián, *La imagen alegórico-emblemática de los lugares geográficos: el catafalco de María de Borbón*, in *Ars longa. Cuadernos de Arte*, 4, 1993, p. 47-57.

Sorge 1926 = G. Sorge, *I teatri di Palermo nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Palermo, 1926.

Tedesco 1992 = A. Tedesco, *Il Teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*, Palermo, 1992.

Tedesco 2001 = A. Tedesco, *La cappella de' militari spagnoli di Nostra Signora della Soledad di Palermo*, in G. Pitarresi (a cura di), *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel XVIII secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Polistena-San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999), Reggio Calabria, 2001, p. 199-254.

Tedesco 2002 = A. Tedesco, *David Perez maestro di cappella a Palermo*, in A. Tedesco (a cura di), *David Perez tra Sicilia, Penisola Iberica e Nuovo Mondo*, Atti del convegno internazionale (Palermo, 16-17 luglio 2001), in *Avidi Lumi*, 5-14, 2002, p. 35-45.

Tedesco 2003 = A. Tedesco, *Alcune note su oratori e dialoghi a Palermo e in Sicilia*, in N. Maccavino, G. Pitarresi (a cura di), *Tra Scilla e Cariddi. Le rotte mediterranee della musica sacra tra Cinque e Seicento*, Reggio Calabria, 2003, p. 203-256.

Tedesco 2005 = A. Tedesco, *Francesco Cavalli e l'opera veneziana a Palermo dal Giasone (1655) all'inaugurazione del Teatro Santa Cecilia (1693)*, in D. Fabris (a cura di), *Francesco Cavalli. La circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, Napoli, 2005, p. 205-238.

Tedesco 2012 = A. Tedesco, "Applausi festivi": *Music and the image of power in Spanish Italy*, in *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, 37-1, 2, 2012, p. 139-158.

Tiby 1952 = O. Tiby, *La musica nella Real Cappella Palatina di Palermo*, in *Anuario Musical*, 7, 1952, p. 177-192.

Tiby 1969 = O. Tiby, *I polifonisti siciliani del XVI e XVII secolo*, Palermo, 1969.

Vacirca 1993 = M.D. Vacirca, *La morte barocca e l'illusione dell'architettura: cronaca degli apparati funebri del Seicento e del primo Settecento*, in M.C. Ruggieri Tricoli (a cura di), *Il "funeral teatro". Apparati e mausolei effimeri dal XVII al XX secolo a Palermo*, Palermo, 1993, p. 3-94.

Zito 2009 = G. Zito, *Storia delle Chiese di Sicilia*, Roma, 2009.





## Notes

1 Per il rapporto tra musica e spazio urbano nella Palermo di età moderna, con attenzione alle dinamiche relative al potere, cfr. Grippaudo 2012; Grippaudo 2018.

2 Riguardo alla storia della Palatina un testo di riferimento rimane Pirri 1733, vol. II, p. 1357-1379.

3 Sulla legazia apostolica cfr. Fodale 1991.

4 Sui viceré siciliani si segnalano Auria 1697; Di Blasi 1842. Sui viceré in generale, Musi 2013.

5 Relativamente ai rapporti musicali fra Palermo e Napoli si rimanda all'*Introduzione*, e alla relativa bibliografia nelle note a piè di pagina, in Grippaudo 2015a.

6 Scalisi 2004, p. 121-122.

7 Pirri 1733, vol. II, p. 1365.

8 Garofalo 1835, p. 216-218.

9 Cfr. Monteleone 1997, vol. I, p. 17.

10 Cfr. Tiby 1952.

11 Il fondo raccoglie la documentazione prodotta da uno degli organismi di controllo e di giurisdizione più importanti del vicereame, includendo numerose tipologie di materiali e le scritture che gli amministratori di denaro pubblico erano tenuti a presentare al Maestro Razionale a fini contabili (cfr. Burgarella – Fallico 1986).

12 Cfr. Tedesco 1992.

13 *Ibid.*, p. 37.

14 Cfr. Grippaudo 2015a, p. 15-61.

15 Una prima disamina delle corrispondenze esistenti nel funzionamento delle due cappelle reali si trova in Fiore – Grippaudo 2016.

16 I frutti di questa ricerca sono inclusi nei due volumi di Grippaudo 2010.

17 La cappella del Senato era rappresentata in particolar modo dai suonatori di strumenti a fiato, trombe e tamburi che presenziavano a ogni corteo o cerimonia di ampio respiro. I musicisti dell'istituzione si esibivano anche all'aperto, durante i mesi estivi, nella *Strata Colonna* alla Marina. Su questa consuetudine cfr. Tedesco 2012.

18 Benigno 2008, p. 133. Si leggano pure le considerazioni in De Nardi 2014.

19 Fra i molti testi di riferimento, ricordiamo le *Noticias del Reyno de Sicilia y su gobierno para los virreyes*, Biblioteca Nacional de España, sec. XVII, ms. 2293, nonché i cerimoniali per le “cappelle reali” tenute in cattedrale, riportati in Gallo 1846, vol. II, p. 16-30.

20 Le cronache e relazioni qui esaminate sono conservate presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana – Sezione Fondi Antichi e Manoscritti. I documenti amministrativi, e in particolare i libri di conto delle congregazioni religiose, si trovano nel fondo “Corporazioni Religiose Soppresses” (CRS) dell'Archivio di Stato di Palermo (ASPa). Si ringrazia il personale delle rispettive istituzioni per la disponibilità dimostrata nel favorire questa ricerca.

21 La notizia della morte del sovrano giunse in Sicilia il 27 ottobre 1665. Cfr. Giuffrida 2015, p. 88.

22 Matranga 1666. Al fine di agevolare la lettura, nelle citazioni di relazioni, documenti e altre fonti del periodo si è deciso di normalizzare l'uso di maiuscole e minuscole, oltre a intervenire in alcuni casi sulla punteggiatura.

23 *Ibid.*, parte I, p. 39. Della cerimonia si sono occupati Vacirca 1993, p. 76-79; González Tornel 2012; Cancila 2018. Sul piano musicale, D'Arpa 1989 e Collisani 1989, p. 58-60.

24 Cfr. Carafa 1749, p. 424-426.

25 Matranga 1666, parte II, p. 37.

26 Anche a Napoli le solenni esequie vennero tenute a febbraio, sei giorni dopo quelle palermitane. Sulle cerimonie organizzate a Napoli, fra gli altri, cfr. Mínguez 1991; Mauro 2008.

27 Al ruolo musicale di Santa Chiara, fra i più importanti monasteri femminili cittadini in virtù anche dei privilegi garantiti dal regio patronato, si fa ampio riferimento in A. Fiore, *infra*. Su Paolo Amato si veda Ruggieri Tricoli 1983.



28 Sul programma del catafalco cfr. González Tornel 2012.

29 Matranga 1666, parte II, p. 12.

30 *Ibid.*, p. 39. Su Quesada si veda Tedesco 1992, p. 39; Grippaudo 2015a, p. 51-52; Fiore – Grippaudo 2016, p. 100-101. Probabilmente Quesada faceva parte dei *músicos da camara* del viceré. Nel *Libro de cuentas sobre los gastos de alimentación y cocina mantenidos por los duques de Infantado durante su estancia en Mesina (1654)*, conservato all'Archivo Histórico Nacional de Madrid, troviamo pagamenti a tre musicisti. Il primo è il castrato Ottavio Gaudio, che dal 1660 sarà al servizio della Cappella Reale di Napoli, per poi ottenere nel 1670 un canonicato nel Duomo di Napoli, suscitando l'indignazione del capitolo metropolitano. Degli altri due esecutori vengono riportati soltanto i nomi, ovvero "Don Iacinto" e "Marco Antonio", identificabili con Quesada e con il castrato Marc'Antonio Sportonio che in quegli anni erano presenti nella Cappella Reale palermitana. L'apprezzamento per il compositore si riflette anche nel giudizio che Matranga riserva a Quesada, definito «Apolline chiaro, & armonico; assai caro alle muse sagre, e civili; gran componitore, e pratico a dar legge a musiche consonanze» (Matranga 1666, parte II, p. 4). È dunque assai spiacevole che nessuna sua partitura ci sia arrivata, se si considera la dimestichezza del compositore con le prassi musicali del tempo, e in particolare con lo stile policorale, di cui diede prova in più occasioni. Probabilmente fu però nella composizione delle musiche per le esequie di Filippo IV che la perizia del maestro della Palatina toccò il suo apice, evidenziando nella pratica a sei cori l'influsso delle consuetudini esecutive di ambito romano. La questione dell'influsso dei modelli romani nella pratica musicale locale, con riferimento alla cappella reale di Lisbona, è discussa nel contributo di C. Fernandes, *infra*.

31 Matranga 1666, parte II, p. 44.

32 Si legga quanto riportato da Vincenzo Auria nel suo diario, nel quale viene messo in evidenza sia il fatto che tutta la funzione fosse stata accompagnata dalla musica, sia la presenza di molti palchetti per i cori di musicisti (Auria 1674, p. 126-127).

33 Matranga 1666, parte II, p. 47.

34 *Ibid.*, p. 49. Questa seconda celebrazione venne organizzata il 5 marzo dall'arcivescovo Pedro Martínez y Rubio, «a suo nome e spese particolari». In quell'occasione «le lezioni si cantarono dai musicisti, mentre stava tutto il coro da alto sin a basso coperto di neri panni» (cfr. Auria 1674, p. 130).

35 Sulla cerimonia tenuta a Palermo, cfr. Sebastián 1993; Lopezosa Aparicio 2011.

36 De Montalbo 1689, p. 29.

37 *Ibid.*, p. 32.

38 Auria 1697, p. 188.

39 Mongitore 1702, p. 84.

40 *Ibid.*, p. 277-278. Ben poco ci viene in aiuto il libro di apparato redatto da Diego de Loya, che pur presentando una sezione dedicata alla *Musica funeral*, sembra limitarsi a riflessioni di natura allegorica, discutendo il ruolo della musica nel corso dei riti funebri, ma evitando riferimenti diretti ai contributi musicali, né tanto meno all'affiliazione degli esecutori. Cfr. Loya 1701, p. 681-683.

41 Mongitore 1702, p. 205. Il giudice della monarchia era a capo del Tribunale della Regia Monarchia, magistratura stabile e monocratica istituita per volontà di Filippo II e adibita alla difesa del privilegio dell'apostolica legazia. A lui il sovrano aveva trasferito i diritti del cappellano maggiore, conferendogli ogni tipo di potestà, fra cui anche l'incarico di regolare la disciplina del coro. Il suo compito era quello di prendere in esame tutte le cause spirituali ed ecclesiastiche, relative sia al clero diocesano sia a quello regolare, che secondo il diritto canonico dovevano essere di pertinenza della Santa Sede (cfr. Zito 2009, p. 60-66).

42 Polizzi 1685, p. 20-21.

43 Auria 1685, p. 204.

44 Polizzi 1685, p. 13-14.

45 *Ibid.*, p. 31 e 79.

46 Musi 2013, p. 229.

47 Cfr. Renda 1997.

48 Mongitore 1724, p. 16.

49 *Ibid.*, p. 38.

50 *Ibid.*, p. 41.



51 *Ibid.*, p. 76-77.

52 Matranga 1658, p. 26. Citato in Tedesco 1992, p. 259.

53 Matranga 1658, p. 24.

54 *Ibid.*, p. 25-26, 29.

55 *Ibid.*, p. 33.

56 Nel 1658 Pedro Martín y Rubio, nella doppia funzione di arcivescovo e presidente del regno, assistette alla processione dal suo balcone, dimostrando «nell'espressione delle parole di lode, e ne' contrasegni del volto, l'interno compiacimento, che n'ebbe». Nel 1724 «il Viceré vide così questa, come la seconda processione, e tutta la funzione dal balcone preparatogli nel Palazzo Arcivescovale, insieme coll'Arcivescovo di Palermo, Fr. D. Giuseppe Gasch, col Generale dell'Armi Cesaree il Baron di Zum-Jungen, e altri Cavalieri» (cfr. Bazzano 2017, p. 236).

57 Sul ruolo dell'autodafé come momento di confronto tra potere vicereale e inquisitoriale cfr. *ibid.*, p. 233-234. Sulle numerose controversie tra viceré e inquisitori, cfr. De Nardi 2014, p. 137-146.

58 Annotazione di Di Marzo 1870, p. 313. Le «cappelle reali» erano indette con particolare frequenza anche nel contesto partenopeo, con contributi musicali di particolare sontuosità (cfr. A. Fiore, *infra*).

59 Conservato in forma manoscritta nel fondo «Protonotaro del Regno» dell'Archivio di Stato di Palermo, il *Ceremoniale* è stato parzialmente pubblicato in Mazzaresse Fardella – Fatta Del Bosco – Barile Piaggia 1976. Le occasioni musicali attestate nel *Ceremoniale* sono analizzate in Fiore – Grippaudo 2016, p. 95-99.

60 Cfr. Scalisi 2004, p. 126.

61 Lo stesso avveniva a Napoli, dove le più prestigiose istituzioni femminili facevano a gara per aggiudicarsi i musici della compagine vicereale, come evidenziato in A. Fiore, *infra*. Per un quadro generale sulla musica nei monasteri femminili palermitani si rimanda a Grippaudo 2015b.

62 Mongitore 1714, p. 281.

63 Archivio di Stato di Palermo (= ASPa), Corporazioni Religiose Soppresse (= CRS), *San Domenico*, vol. 474, c. 97r.

64 ASPa, CRS, *San Domenico*, vol. 574, c. 23v. L'assenza di dati esaustivi sugli organici della Cappella Reale negli anni '30 del Seicento ci impedisce di verificare l'affiliazione di Agattio all'istituzione. Nel 1653 egli appariva nell'elenco dell'Unione dei Musici (cfr. D'Arpa 1989, p. 30-31).

65 ASPa, CRS, *San Domenico*, vol. 579, c. 277v.

66 Auria 1652, p. 242.

67 ASPa, CRS, *San Domenico*, vol. 471, c. 72v. Cfr. anche Grippaudo 2015a, p. 50-51, 60-61.

68 *La Rosa Trionfante* 1669, p. 53-54. Cfr. D'Arpa 1989, p. 25-26. Non sappiamo se questi castrati appartenevano alla Cappella Reale, ma in quegli anni ne troviamo citati un buon numero, fra cui il più celebre era senz'altro il già citato Marc'Antonio Sportonio, presente a Palermo già nel 1653 e attestato nell'organico della Palatina a partire dal 1655.

69 ASPa, CRS, *San Domenico*, vol. 571, c. 163v.

70 Garofalo 1835, p. 236-237. Cfr. Tiby 1952, p. 190-191; Grippaudo 2015a, p. 42-44.

71 Garofalo 1835, p. 244-245. Al decreto fa cenno Tiby 1952, p. 191.

72 A occuparsi delle vicende dell'Unione dei Musici sono stati Pagano 1975; D'Arpa 1989, p. 19-36; Tedesco 1992, p. 9-36.

73 Nel luglio 1690 Benitti assumerà l'incarico di maestro di cappella della Palatina. Cfr. Tedesco 2005, p. 210.

74 La circolazione fra Sei e Settecento dei musicisti della Palatina nel contesto palermitano è discussa in Grippaudo 2015a, p. 40-54; Fiore – Grippaudo 2016, p. 99-103.

75 Nel caso della Soledad si può ipotizzare che la compagine musicale della Palatina intervenisse come istituzione, ribadendo il ruolo di preminenza sociale che la congregazione deteneva sin dalla fine del Cinquecento, trattandosi di un prestigioso sodalizio sotto la diretta protezione del viceré. La cappella, infatti, godeva di una dotazione regia e quindi andava considerata come una sorta di succursale della Palatina. Sull'attività musicale dell'istituzione rimandiamo ancora a Tedesco 2001, p. 199-254.

76 Cfr. *Il regno* 1863, p. 400. Ricordiamo che l'uditore di guerra era anche il giudice dei musici





della Real Cappella di S. Pietro del Sacro Regio Palazzo, come viene specificato più avanti (*ibid.*, p. 467).

77 *Ibid.*, p. 400.

78 Masbel 1694, p. 17.

79 Garofalo 1835, p. 249.

80 I documenti relativi alla questione si trovano in *Il regno* 1863, p. 297-311. Sul vicereigno di Maffei e sulla controversia con Clemente XI si veda Di Blasi 1842, p. 485-495.

81 *Il regno* 1863, p. 362.

82 *Ibid.*, p. 363.

83 Bertini 1815, p. 160. Sull'attività musicale di Perez a Palermo cfr. Tedesco 2002.

84 Oltre ai contributi presenti in questo volume, si rimanda a Morales 2005; Fernandes 2015.




85 Cfr. Tedesco 2003, p. 227-230, 243-247. Accanto alle *Letras* abbiamo notizia di un testo che forse fu eseguito all'interno della Palatina, ovvero *Lirae Seraphicae Conventus* (1704), eseguito “nella R[eale] Ch[iesa] di S. Pietro” su musiche di Pietro Passalacqua (Sorge 1926, p. 388).

86 Cfr. Sandberger 1926, p. 14. Il riferimento a Sandberger è presente in Tiby 1969, p. 42. Di quel repertorio restano oggi deboli tracce, in gran parte ricostruibili attraverso le fonti d'archivio, come testimonia l'inventario testamentario di fine XVI secolo dell'allora maestro di cappella Luis Ruiz. Cfr. Grippaudo 2016.

---

## ***Table des illustrations***



	<b>Titre</b>	Fig. 1 – Antonino Bova, <i>Veduta della città di Palermo capitale della Sicilia con suo molo e parte di campagna</i> , in Amico e Statella 1756-1760 (Palermo, collezione privata). Sulla mappa sono segnate le istituzioni nominate nel corso del contributo.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-1.jpg">http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-1.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 279k
	<b>Titre</b>	Fig. 2 – Mausoleo ideato da Paolo Amato in occasione delle solenni esequie di Filippo IV celebrate nella cattedrale di Palermo, in Matranga 1666.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-2.jpg">http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-2.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 260k
	<b>Titre</b>	Fig. 3 – Scipione Basta (ing.), Adorno exterior del frontespicio de la puerta principal de la Yglesia Mayor de Palermo con que se vistió el día que se celebraron las Reales Exequias, in De Montalbo 1689.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-3.jpg">http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-3.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 227k
	<b>Titre</b>	Fig. 4 – Apparato interno della cattedrale in occasione delle solenni esequie di Carlo II, in Loya 1701 (Biblioteca centrale della Regione siciliana «Alberto Bombace», Palermo ; Su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento Beni Culturali e dell'Identità Siciliana).
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-4.jpg">http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-4.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 242k
	<b>Titre</b>	Fig. 5 – Ritratto di Teresa de la Cerda y Aragón marchesa di Solera, in Polizzi 1685 (Biblioteca centrale della Regione siciliana «Alberto Bombace», Palermo; Su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento Beni Culturali e dell'Identità Siciliana).
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-5.jpg">http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-5.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 265k
	<b>Titre</b>	Fig. 6 – Mausoleo per le esequie di Teresa de la Cerda y Aragón celebrate nella Cappella Palatina di Palermo, in Polizzi 1685 (Biblioteca centrale della Regione siciliana «Alberto Bombace», Palermo; su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento Beni Culturali e dell'Identità Siciliana).
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-6.jpg">http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-6.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 197k
	<b>Titre</b>	Fig. 7 – Antiporta rappresentante l'allegoria del Tempo, in Polizzi 1685 (Biblioteca centrale della Regione siciliana «Alberto Bombace», Palermo; su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento Beni Culturali e dell'Identità Siciliana).
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-7.jpg">http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-7.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 276k
	<b>Titre</b>	Fig. 8 – Giudizio davanti alla cattedrale di Palermo raffigurante al n° 15 i "musicisti della Real Cappella Palatina", in Mongitore 1724 (Palermo, collezione privata).
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-8.jpg">http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-8.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 1,2M
	<b>Titre</b>	Fig. 9 – Particolare della processione solenne raffigurante al n° 24 i musicisti della Cappella Reale di Palermo, in Mongitore 1724 (Palermo, collezione privata).
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-9.jpg">http://journals.openedition.org/mefrim/docannexe/image/11089/img-9.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 926k



---

## ***Pour citer cet article***

### *Référence électronique*

Ilaria Grippaudo, « La Cappella Reale di Palermo all'incrocio tra fede e potere », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [En ligne], 133-2 | 2022, mis en ligne le 14 janvier 2022, consulté le 17 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/mefrim/11089>

---

## ***Auteur***

**Ilaria Grippaudo**

Università di Palermo - [ilaria.grippaudo@gmail.com](mailto:ilaria.grippaudo@gmail.com)

---

## ***Droits d'auteur***

© École française de Rome

