

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

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

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

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

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

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 26.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ivi*, p. 27.

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

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

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



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

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

³⁴ LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 29.

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

³⁶ LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 29.

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

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

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

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

³⁷ MAIONE, *La santa allegrezza* cit.

³⁸ LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., pp. 25-26.

³⁹ MAIONE, *La santa allegrezza* cit.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Cfr. CHIAPPARA, «Per la nascita del verbo» di Cristoforo Caresana cit.

⁴² MAIONE, *La santa allegrezza* cit.

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

I contenuti del Cristianesimo presentati nei Vangeli pongono

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

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

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

⁴⁴ LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 31.

⁴⁵ V. DE GREGORIO, note allegate al CD *Ninno bello* cit.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*



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

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

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

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

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

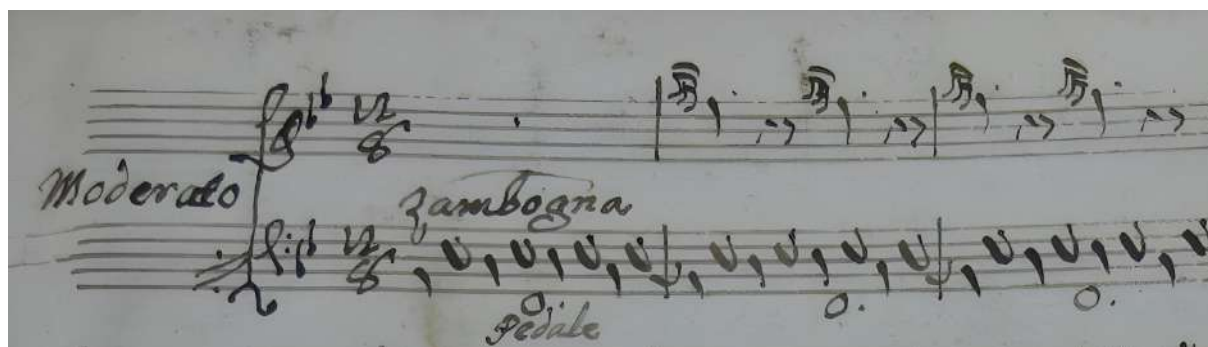


Fig. 3 – F. RECUPERO, *Pastorale*, batt. 1-3, manoscritto con indicazione del registro di Zampogna.

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

⁵⁰ LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 12.

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

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

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

APPENDICE

Moderato

Zambogna

4

7

10

14

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

The image displays a musical score for an organ, spanning measures 18 to 34. The score is written for two staves, treble and bass, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but is implied to be common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into six systems, each containing two staves. The first system (measures 18-20) features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system (measures 21-23) continues the melodic line and bass line. The third system (measures 24-26) introduces a new melodic line in the treble staff and a bass line. The fourth system (measures 27-29) includes a 'Largo' marking and a new melodic line in the treble staff. The fifth system (measures 30-32) continues the melodic line and bass line. The sixth system (measures 33-34) concludes the piece with a final melodic line and bass line.

Es. mus. 1 – (*fine*).

Andante

3

5

7

9

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

The image displays a musical score for an organ, spanning measures 11 to 21. The score is written for two staves, treble and bass, in the key of D major (two sharps). The tempo is marked 'Larghetto' and the piece is titled 'Canzone'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into six systems, each containing two staves. The first system (measures 11-12) features a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. The second system (measures 13-14) shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. The third system (measures 15-16) features a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. The fourth system (measures 17-18) shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. The fifth system (measures 19-20) features a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. The sixth system (measures 21-22) shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes.

Es. mus. 2 – (*segue*).

The image displays a musical score for an organ, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The measures are numbered 23 through 33. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *z* (zuccato) and *tr* (trillo). The score is written in a clear, professional style with a focus on the melodic and harmonic development of the organ piece.

Es. mus. 2 – (*segue*).

The image displays a musical score for an organ, spanning measures 35 to 45. The score is written for two staves, Treble and Bass, in the key of D major (indicated by two sharps). The time signature is not explicitly shown but is implied to be common time (C) based on the notation.

Measure 35: The Treble staff begins with a series of eighth notes, while the Bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

Measure 37: The tempo marking **Andante** appears above the Treble staff. The Treble staff features a melodic line with a long note followed by eighth notes, and the Bass staff continues with a steady accompaniment.

Measure 39: The Treble staff continues the melodic development, and the Bass staff maintains the accompaniment.

Measure 41: The tempo marking **Allegro** appears above the Treble staff. The Treble staff shows a more active melodic line with eighth notes, and the Bass staff provides a simple accompaniment.

Measure 43: The Treble staff continues the melodic line, and the Bass staff provides the accompaniment.

Measure 45: The Treble staff concludes with a final melodic phrase, and the Bass staff provides the final accompaniment.

Es. mus. 2 – (*fine*).

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

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

ILARIA GRIPPAUDO*
Università di Palermo

LO SPETTACOLO CLAUSTRALE: MUSICA, SPAZIO, LITURGIA NEI MONASTERI FEMMINILI PALERMITANI

RIASSUNTO – Fra i secoli XVII e XVIII il contributo dei monasteri femminili al panorama musicale palermitano si caratterizzava per la promozione di eventi che per magnificenza e splendore attiravano un gran numero di fedeli. Le liturgie si distinguevano per sfarzo e solennità, nel quadro di sontuosi apparati, di sfavillanti luminarie, di cibi e decorazioni, nonché delle musiche con cui le monache impreziosivano le celebrazioni. Per le feste più importanti le istituzioni si avvalevano di musicisti esterni, affiliati alla Cattedrale o alla Cappella reale; tuttavia, in quelle stesse occasioni le monache cantavano e suonavano in prima persona. La considerazione degli spazi claustrali giocava il suo ruolo nella scelta delle soluzioni performative, ricoprendo una funzione rilevante nell'organizzazione delle celebrazioni, oltre che nel rinsaldare i legami con il territorio; tutto questo a dispetto delle prescrizioni ufficiali, che tentavano inutilmente di limitare l'impiego della musica. L'analisi delle costituzioni, così come di cronache e libretti, serve come punto di partenza per comprendere le usanze sonore dei monasteri palermitani, confermando come la presenza della musica fosse in grado di conferire rilievo a liturgie sia locali sia di più ampia diffusione.

PAROLE-CHIAVE: Palermo; monasteri femminili; *historical soundscape*; musica cerimoniale; monacazioni

Cloistered performance: Music, space, and liturgy in Palermo's female convents

ABSTRACT – Between the 17th and 18th centuries, convents contributed to Palermo's musical scene by organising events the magnificence and *grandeur* of which attracted large numbers of the faithful. Liturgies were characterised by pomp and solemnity, in the context of the sumptuous apparatuses, glittering illuminations, food, decorations, and also music the nuns used to embellish their celebrations. For the most important feasts, female institutions hired external musicians affiliated with the Cathedral or Royal Chapel; on those same occasions, however, the nuns themselves sang and played. A consideration of cloistered spaces played its part in choices about kinds of performances, fulfilling an important role in both organising festivities and strengthening ties with the local area. This practice represented a challenge to official prescriptions that unsuccessfully sought to limit the use of music. An analysis of the constitutions, as well as chronicles and librettos, serves here as a starting point for understanding the sound-related customs of Palermo's convents, confirming that the presence of music had the power to grant prominence to both local and more widespread liturgies.

KEYWORDS: Palermo; female convents; historical soundscape; ceremonial music, professions

* ✉ ilaria.grippaudo@unipa.it;  <https://orcid.org/0000-0002-4924-073X>

Nell'Europa moderna apparentemente non esiste luogo più "chiuso" di un monastero femminile, ambiente preposto alla preghiera e *hortus conclusus* destinato ad accogliere le giovani che per ragioni famigliari non potevano accedere al matrimonio. Al contrario i monasteri si presentavano come edifici estremamente permeabili all'esterno, operanti all'interno di una complessa rete di relazioni sociali, religiose e culturali.¹ Lungi dunque dall'essere comunità chiuse, i chiostrini femminili segnavano il contesto urbano non soltanto fisicamente, attraverso l'elemento visivo e architettonico, ma anche simbolicamente, attraverso la musica.² Nonostante questo, l'attività musicale pra-

Il presente contributo è stato realizzato con il supporto dell'Unione Europea – FSE REACT-EU, PON Ricerca e Innovazione 2014-2020 DM 1062/2021 nell'ambito del progetto *Il paesaggio sonoro della Palermo barocca: mapping interattivo per la valorizzazione delle fonti storico-musicali e del territorio*. – Queste le sigle RISM impiegate nel presente saggio: I-PLa = Palermo, Archivio di Stato; V-CVaav = Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano. – Le Fig. 2-4 a corredo del saggio sono pubblicate su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni culturali e dell'Identità siciliana, Dipartimento Beni culturali e dell'Identità siciliana, e compaiono nel volume *Frontespizi parlanti. Musica, luoghi, potere*, a cura di M. Perez, M. Alfano e G. Cucco, Palermo, Regione siciliana - Assessorato dei Beni culturali e dell'Identità siciliana - Dipartimento dei Beni culturali e dell'Identità siciliana, 2024.

¹ Assai nutrita è la bibliografia sull'argomento, sempre più orientata negli ultimi anni a mettere in risalto l'importanza dei monasteri in età moderna, sottolineandone il rapporto con il contesto urbano ed evidenziandone l'incidenza sul piano culturale. Fra i contributi più rappresentativi in tal senso si segnalano gli studi di G. Zarri, in particolare *Monasteri femminili e città (secoli XV-XVIII)*, in *Storia d'Italia. Annali*, IX: *La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di G. Chittolini e G. Miccoli, Torino, Einaudi, 1986, pp. 357-429; *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2000; *Figure di donne in età moderna. Modelli e storie*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017, nonché i volumi *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di G. Zarri, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1996; *Il monachesimo femminile in Italia dall'Alto Medioevo al secolo XVII a confronto con l'oggi*, a cura di G. Zarri, S. Pietro in Cariano, Il segno dei Gabrielli, 1997; *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, a cura di G. Pomata e G. Zarri, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005; *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, a cura di L. Scaraffia e G. Zarri, Roma-Bari, Laterza, 2009. Accanto ai precedenti, numerosi sono gli studi di taglio più o meno generale, tra i quali *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di S. Boesch Gajano e L. Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990; R. CANOSA, *Il velo e il cappuccio. Monacazioni forzate e sessualità nei conventi femminili in Italia tra Quattrocento e Settecento*, Roma, Sapere 2000, 1991; G. PAOLIN, *Lo spazio del silenzio. Monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1996; S. EVANGELISTI, *Wives, Widows, and Brides of Christ: Marriage and the Convent in the Historiography of Early Modern Italy*, «Historical Journal», XLIII, 2000, pp. 233-247; K. J. P. LOWE, *Nuns' Chronicles and Convent Culture in Renaissance and Counter-Reformation Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; E. NOVI CHAVARRIA, *Sacro, pubblico e privato. Donne nei secoli XV-XVIII*, Napoli, Guida, 2009; S. MANTIONI, *Monacazioni forzate e spazi di auto-affermazione femminile. Norma e prassi nel Serenissimo Dominio di età moderna*, Roma, Gangemi, 2017. Una rassegna storiografica abbastanza recente è inoltre presente nella sezione conclusiva di E. NOVI CHAVARRIA, *Monasteri e paesaggio urbano. Una prospettiva "ambientalista" per la storia del monachesimo femminile*, in *Scritture carismi istituzioni. Percorsi di vita religiosa in età moderna. Studi per Gabriella Zarri*, a cura di C. Bianca e A. Scattigno, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2018, pp. 561-576.

² Su musica e teatro negli istituti monastici femminili del Nord e Centro Italia si rimanda a CR. A. MONSON, *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Berkeley, University of California Press, 1995; R. L. KENDRICK, *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon, 1996; C. REARDON, *Holy Concord within Sacred Walls: Nuns and Music in Siena, 1575-1700*,

ticata e promossa dalle comunità femminili del Sud Italia costituisce ancora un ambito poco studiato, sebbene esistano diverse attestazioni che ne confermano la centralità.³ La musica, infatti, si proponeva quale elemento di contatto tra interno ed esterno, contribuendo alla rappresentazione di uno *status* distintivo al quale novizie e monache non intendevano rinunciare.

Anche nei monasteri presenti in Sicilia la promozione di eventi musicali costituiva una preziosa opportunità di dialogo con lo spazio circostante e di ridefinizione dei confini idealmente esistenti, concretizzandosi nell'impiego di forze interne o nell'ingaggio di esecutori chiamati dall'esterno. Nel delicato equilibrio tra rito, devozione e spettacolarità, le istituzioni religiose riuscivano ad articolare la propria identità sonora, offrendo cerimonie all'insegna di lusso e fastosità. I documenti d'archivio confermano, inoltre, che nelle istituzioni femminili le iniziative musicali erano incoraggiate non soltanto dalle monache, ma anche da committenti esterni, nella maggior parte dei casi nobildonne palermitane.⁴ Alla luce dell'importanza che la musica rivestiva nella quotidianità, in diversi casi le «dilettevole spose» coltivavano in prima persona il canto figurato e la pratica strumentale, replicando tra le mura claustrali il tenore di vita dell'ambiente sociale di provenienza.

Sebbene poca attenzione sia stata riservata alla situazione siciliana, ciò non toglie che soprattutto a Palermo fossero numerose le connessioni fra comunità femminili, componente spaziale, musica e liturgia. È, infatti, fuor di dubbio che anche nella capitale del Vicereame i monasteri costituissero una presenza importante nel territorio urbano, imponenti *insule* architettoniche da cui si dipanavano complesse reti di relazioni tra donne, e tra donne e uomini.⁵ Gli scambi musicali tra

London - New York, Oxford University Press, 2002; E. B. WEAVER, *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; EAD., *The Wise and Foolish Virgins in Tuscan Convent Theatre*, in *Female Monasticism in Early Modern Europe: An Interdisciplinary View*, a cura di C. van Wyhe, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 125-140; S. RONCROFFI, «Psallite sapienter». *Codici musicali delle Domenicane bolognesi*, Firenze, Olschki, 2009; CR. A. MONSON, *Nuns Behaving Badly: Tales of Music, Magic, Art, and Arson in the Convents of Italy*, Chicago, Chicago University Press, 2010; J. E. GLIXON, *Mirrors of Heaven or Worldly Theaters?: Venetian Nunneries and Their Music*, New York, Oxford University Press, 2017. Su musica e monachesimo femminile si vedano anche *Soror mea, sponsa mea. Arte e musica nei conventi femminili in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Sirk e C. Smith, Padova, Il poligrafo, 2009; *Celesti sirene. Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di A. Bonsante e R. M. Pasquandrea, Foggia, Grenzi, 2010; *Celesti sirene II. Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di A. Bonsante e R. M. Pasquandrea, Barletta, Cafagna, 2015.

³ Riguardo al contesto meridionale fanno eccezione gli studi di Annamaria Bonsante, Maria Grazia Melucci e Angela Morgese sulle attività musicali delle Benedettine di S. Severo (cfr. A. BONSANTE, *Musica e clausura in Antico regime: uno sguardo al caso delle Benedettine di San Severo*, in *Celesti sirene II* cit., pp. XIV-XXII; *Il fondo musicale del monastero delle Benedettine di San Severo*, a cura di M. G. Melucci e A. Morgese, San Severo, Gerni, 1993) e gli studi di Angela Fiore sui monasteri napoletani, confluiti in particolare nella monografia «Non senza scandalo delli convicini»: *pratiche musicali nelle istituzioni religiose femminili a Napoli, 1650-1750*, Bern, Lang, 2017. Su Napoli, si veda anche E. NOVI CHAVARRIA, *Il teatro "delle" e "per" le monache (Napoli, secolo XVIII)*, «Italica Wratislaviensia», X, 2019, pp. 119-133.

⁴ Il ruolo delle donne nella committenza musicale legata a conventi e monasteri palermitani, sia maschili sia femminili, è affrontato in I. GRIPPAUDO, *Donne e musica nelle istituzioni religiose di Palermo fra Rinascimento e Barocco*, in *Celesti sirene II* cit., pp. 429-470.

⁵ Gli studi finora condotti sui monasteri femminili palermitani hanno sottolineato la ricchezza delle dinamiche sociali, religiose e culturali al centro delle quali si collocavano. Per il Medioevo cfr. in particola-

le monache e la comunità laica aumentavano in particolar modo durante le celebrazioni festive e in corrispondenza delle occasioni di maggior rilievo. In questi casi i documenti d'archivio registrano in modo puntuale la collaborazione con musicisti esterni professionisti, quando erano richieste esecuzioni di livello e le comunità facevano a gara per ingaggiare i migliori interpreti, spesso aggregati alle più prestigiose cappelle musicali cittadine, in particolare alla Cappella Reale (detta anche Palatina) e alla Cattedrale.⁶

Ma in che modo e a che livello le monache praticavano in prima persona la musica? Relativamente a questo aspetto, l'ingaggio di maestri di canto e strumento – spesso nomi di rilievo in ambito cittadino – e i relativi pagamenti nei libri di conto dimostrano quanto un'appropriata formazione musicale fosse di assoluta importanza per le monache. Infatti, le comunità femminili più in vista richiedevano l'apporto di valenti musicisti chiamati espressamente per trasmettere il loro sapere e preparare al meglio le monache, in modo tale da offrire servizi musicali adeguati alle diverse occasioni, legate o meno alla liturgia. Tuttavia, i libri contabili da soli non bastano per valutare in modo esaustivo il contributo diretto delle religiose alla pratica sonora. Per approfondire questo aspetto è necessario che i registri di conto siano integrati da altre tipologie di fonti, fra cui cronache, libretti, relazioni, e in particolare i decreti e le costituzioni sinodali, che come sappiamo acquisirono un ruolo di rilievo in epoca postconciliare, includendo un buon numero di riferimenti alla situazione musicale dei monasteri fra i secoli XVII e XVIII.

Allo scopo di fare emergere le molteplici “reti” sonore messe in atto fra Sei e Settecento dalle comunità religiose femminili, il mio contributo si incentrerà sui legami fra istituzioni palermitane, promozione della musica e dimensione spaziale partendo proprio dai tentativi di controllo sugli ambienti monastici, per poi spostarmi ad analizzare i rapporti tra espressioni sonore e spazi in specifiche istituzioni (in particolare nei monasteri di S. Caterina e S. Maria delle Vergini) e infine soffermarmi sull'impiego della musica in alcune occasioni di rilievo, in particolare nelle cerimonie per monacazione. Tramite gli esempi proposti, metterò così in risalto come il patrocinio e l'esercizio della musica costituissero un importante strumento di affermazione di identità femminile, oltre che mezzo di consolidamento del prestigio delle comunità religiose e delle famiglie di appartenenza in ambito pubblico e cittadino.

re P. SARDINA, *Per gli antichi chiostri. Monache e badesse nella Palermo medievale*, Palermo, Palermo University Press, 2020.

⁶ Le attività musicali nella Cattedrale risultano difficilmente ricostruibili a causa della dispersione della documentazione relativa. Di conseguenza ad oggi non esistono studi che ne abbiano indagato in modo sistematico il profilo musicale. Diversa la situazione della Cappella Reale, con notizie analizzate in O. TIBY, *La musica nella Real Cappella Palatina di Palermo*, «Anuario musical», VII, 1952, pp. 177-192; A. TEDESCO, *Il Teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*, Palermo, Flaccovio, 1992, pp. 36-55; I. GRIPPAUDO, *Fra Palermo e Napoli. Attività musicali presso la Reale Cappella Palatina di Palermo*, «Studi pergolesiani», X, 2015, pp. 15-61; EAD., *Le cappelle musicali a Palermo tra Cinque e Seicento: nuovi documenti sulla Palatina*, «Drammaturgia musicale e altri studi», V, 2017, pp. 11-36; EAD., *La Cappella Reale di Palermo all'incrocio tra fede e potere. Musica, cerimonia e musicisti durante il vicereame spagnolo (secc. XVII-XVIII)*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», CXXXIII, 2021 (disponibile online all'indirizzo <https://doi.org/10.4000/mefrim.11089>); A. FIORE - I. GRIPPAUDO, *Musica nelle istituzioni religiose del meridione d'Italia: ipotesi di confronto fra le Cappelle Reali di Napoli e Palermo*, «Quadrivium. Revista digital de Musicología», VII, 2016, pp. 84-106.

1. *Tentativi di controllo: i sinodi diocesani e le "Ordinationi" (1636) di Giannettino Doria*

A partire dalla seconda metà del Cinquecento i sinodi costituirono il principale strumento di controllo e di riforma da parte delle autorità ecclesiastiche, in quanto diretta espressione dei dettami del Concilio di Trento, conclusosi com'è noto nel 1563. I punti affrontati nelle singole assemblee sinodali, che spesso confluivano nella pubblicazione dei relativi atti, riguardavano ogni aspetto della vita religiosa, interessando tanto il clero secolare quanto gli Ordini religiosi. Il controllo era pure rivolto alle pratiche sonore, spesso oggetto di interventi specifici da parte dei vescovi, soprattutto in seguito alle visite pastorali effettuate nelle istituzioni presenti nel territorio. Tuttavia, è ormai assodato che la presenza di tali ingiunzioni vada valutata al di là dei contenuti o delle intenzioni di correzione dei comportamenti ritenuti scorretti. Al contrario, le restrizioni sulla musica ci aiutano a certificare la diffusione di quelle stesse consuetudini che le ingiunzioni tentavano di arginare, evidentemente con scarsi risultati, dal momento che i divieti venivano reiterati nel corso degli anni.

È opportuno premettere che nel corso dei secoli XVI e XVII si tennero a Palermo soltanto nove sinodi, un numero inferiore rispetto alla media delle altre città italiane.⁷ Per comprenderne le ragioni bisogna rammentare le vicissitudini storiche della monarchia siciliana. Infatti, sin dal periodo normanno i re di Sicilia godettero del titolo di *legato apostolico*, privilegio secondo il quale la corona non veniva conferita dal pontefice, ma direttamente da Dio.⁸ Forte del mandato divino, il sovrano poteva costituire le diocesi e nominare i vescovi, esercitando nell'isola lo stesso potere del papa. Nel caso dei sinodi, l'applicazione del privilegio risultava ancor più rigorosa, dal momento che non solo la convocazione, ma anche l'autorizzazione dei decreti era sottoposta all'approvazione regia. Ciò spiega la limitata frequenza di sinodi siciliani: l'idea stessa della corte reale come centro del potere spirituale sembrò, infatti, rimanere immutata nel corso dei secoli, nonostante i reiterati tentativi delle autorità ecclesiastiche di esercitare un più stretto controllo sulle comunità religiose.

A conferma di quanto detto, si può osservare che a Palermo le uniche costituzioni sinodali pubblicate nel secolo XVI furono quelle emanate nel 1565 da Ottaviano Preconio⁹ e successivamente, nel 1587, da Cesare Marullo,¹⁰ ecclesiastico di origine messinese, designato arcivescovo

⁷ Questo aspetto è sottolineato da A. LONGHITANO, *Vescovi e sinodi nella Sicilia del '500. Le costituzioni sinodali edite*, «Synaxis», XIX, 2001, pp. 249-279: 259-261. Un confronto fra i dati della Sicilia e quelli della penisola è inoltre presente in S. MARINO, *Sinodi siciliani e italiani nel '500*, «Synaxis», XIX, 2001, pp. 281-285. Per un quadro generale sui sinodi siciliani si veda F. G. SAVAGNONE, *Concili e sinodi di Sicilia*, Palermo, Stabilimento tipo-litografico dell'Impresa generale d'affissione e pubblicità, 1910.

⁸ Sull'istituto della legazia apostolica, concessa tramite bolla del 1098 da papa Urbano II a Ruggero I d'Altavilla e al suo successore, cfr., fra gli altri, G. CATALANO, *Studi sulla legazia apostolica di Sicilia*, Reggio Calabria, Paralelo 38, 1973; S. FODALE, *L'apostolica legazia e altri studi su Stato e Chiesa*, Messina, Sicania, 1991; *La legazia apostolica. Chiesa, potere e società in età medievale e moderna*, a cura di S. Vacca, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2000.

⁹ Cfr. *Decreta habita et acceptata in Congregatione diocesana in Cathedrali ecclesia huius foelicis urbis Panormi per illustri. et reverendiss. dominum fratrem Octavianum de Precone archiepiscopum dictae diocesanæ congregationis*, Palermo, Matteo Mayda, 1565.

¹⁰ Cfr. *Constitutiones illustr. et reveren. dni D. Caesaris Marulli, archiepiscopi panor. in diocesanæ synodo promulgatae die XIII iunii anno MDLXXXVI*, Palermo, Giovanni Francesco Carrara, 1587.

l'11 settembre 1577. Oltre a ristampare i decreti di Preconio, nel 1586 Marullo indisse un nuovo sinodo che si pose in continuità con il precedente, e quindi a sua volta con il Concilio di Trento. Di conseguenza, le costituzioni di Marullo sembrano seguire un modello ideale che nell'attenersi fedelmente alle indicazioni tridentine finivano per allontanarsi dalla realtà concreta, mancando di rispecchiare la situazione effettiva della diocesi.¹¹ Una prova di ciò si trova proprio nella sezione relativa alle monache e alle istituzioni femminili. In questa parte, infatti, Marullo si limitava a confermare i canoni conciliari relativi alla vita conventuale. Per esempio, l'Arcivescovo rinnovava la clausura obbligatoria per le monache, stabilendo un'età minima per prendere i voti e vietando agli estranei di entrare nel chiostro senza permesso speciale.¹² Non vi è invece alcun riferimento né al canto né alla musica, ad eccezione della generica condanna contro la musica lasciva, indirizzata indistintamente a tutti i regolari.¹³

Nel Seicento la situazione appare diversa. La prima metà del secolo è dominata dalla figura del cardinale Giannettino Doria, appartenente alla celebre dinastia genovese e nominato arcivescovo il 31 luglio 1608.¹⁴ Doria fu protagonista di una vera e propria "tridentinizzazione" dell'arcidiocesi palermitana, sfociata in una serie di attività riformatrici che interessarono il suo lungo episcopato, protrattosi nell'arco di quasi 35 anni, fino al 1642. In particolare, l'azione pastorale dell'Arcivescovo si ispirò ai decreti tridentini come mezzo per affermare la sua autorità nei confronti dei poteri temporali ed ecclesiastici concorrenti.¹⁵ Tale fermento riformistico sfociò nei tre sinodi da lui indetti, celebrati tra il 1615 e il '33, con la pubblicazione dei relativi atti.¹⁶ Riguardo alla musica, accanto alle consuete disposizioni conciliari, troviamo indicazioni maggiormente

¹¹ Cfr. LONGHITANO, *Vescovi e sinodi nella Sicilia del '500* cit., pp. 275-276; SAVAGNONE, *Concili e sinodi di Sicilia* cit., pp. 154-157. In particolare Savagnone evidenzia l'importanza del sinodo di Marullo, che costituì un modello insuperato e prototipo per i sinodi successivi.

¹² Cfr. *Constitutiones illustr. et reveren. dni D. Caesaris Marulli* cit., pp. 169-181.

¹³ «Quae de ecclesiarum disciplina ac reverentia de lascivis concentibus ac sonis ab organo et choro arcendis, de vanis ac profanis colloquiis, deambulationibus, strepitu, clamore cohibendis in Concilio Tridentino sancita sunt, ad unguem servanda sibi omnino meminerint»: *ivi*, pp. 166-167.

¹⁴ Cfr. F. D'AVENIA, *Giannettino Doria. Cardinale della Corona spagnola (1573-1642)*, Roma, Viella, 2021. Un approfondimento circa i rapporti tra Giannettino Doria e la musica è in I. GRIPPAUDO, *Territorio, potere, riforma. Cardinali e musica a Palermo (sec. XVII-XVIII)*, in *Les cardinaux et l'innovation musicale à l'époque moderne*, a cura di J. Morales, Paris, Garnier, 2024, pp. 271-298.

¹⁵ Sull'azione riformatrice, cfr. F. D'AVENIA, *Political Appointment and Tridentine Reforms: Giannettino Doria, Cardinal Archbishop of Palermo (1608-1642)*, in *The Council of Trent: Reform and Controversy in Europe and Beyond (1545-1700)*, a cura di W. François e V. Soen, II, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2018, pp. 297-320.

¹⁶ I tre sinodi furono celebrati nel 1615, nel '22 e nel '33. Il secondo si limitò a riconfermare le costituzioni del '15, aggiungendone poche altre relative al rito e al calendario festivo, che confluirono nella *Appendix ad praecedentem synodum dioecesanam, constitutionum aliquot editarum in secunda synodo celebrata Panormi*, Palermo, Angelo Orlandi, 1622. Anche i decreti relativi al terzo sinodo, stampati nel '34 (cfr. *Synodus dioecesis tertia celebrata ab eminentiss. & reverendiss. D. D. Ioannettino Doria S.R.E. presbyt. cardinale & archiepiscopo panormitano. Anno Domini 1633*, Palermo, Decio Cirillo, 1634), appaiono perfettamente ricalcati su quelli del '15. Cfr. SAVAGNONE, *Concili e sinodi di Sicilia* cit., pp. 169 e 171.

calate nella realtà locale, fra cui il decreto XXV del capitolo V *De monialibus* che riguarda la limitazione della musica durante le cerimonie di vestizione e professione:¹⁷

Tam in habitu suscipiendo, quam in professione emittenda, is ecclesiis ornatus adhibeatur, quo spiritualis laetitiae signa manifestentur; et ea prorsus evellantur quae celebrandis nuptiis, hominum vitio et corruptela irrepererunt. Quapropter ad huiusmodi occasiones tollendas, caveant abbatissae ne eo die templa aulaeis exornentur, aut cantus musici, caeteraeque modulationes adhibeantur; nec liceat nisi eos, qui novitiae sunt consanguinitate aut affinitate coniuncti accersere et evocare. Si praefecta id facere neglexerit, Archiepiscopi arbitratu severe puniatur.

Il decreto viene ripreso quasi alla lettera negli atti dei sinodi indetti nel secolo XVII dagli arcivescovi successivi, ovvero Martín de León y Cárdenas nel 1652 e Jaime de Palafox y Cardona nel 1679, confermando come la situazione fosse rimasta immutata fino a fine secolo e anche oltre.¹⁸

L'impegno di Doria nella riforma dei monasteri femminili andò ben oltre lo spazio tradizionale riservato ai sinodi. A tale impegno si ricollega l'istituzione del Tribunale della visita, organismo di controllo delle istituzioni religiose, volto soprattutto a monitorare il rispetto delle regole in conventi e monasteri.¹⁹ Diretta emanazione delle ispezioni furono le *Ordinationi per le monache regolari della città di Palermo*, pubblicate a Palermo nel 1636 (cfr. la Fig. 1, qui alla p. 166).²⁰ In queste è possibile individuare diversi decreti che riguardano la musica. Per esempio si rammentava che gli abusi relativi al gioco, al travestimento e all'impiego di specifici strumenti (quali tamburelli, chitarre, tiorbe e liuti) non potevano essere in alcun modo tollerati, così come recitare o assistere a spettacoli, indossare abiti secolari nonché portare maschere o fazzoletti che nascondessero il volto delle religiose.²¹ Peraltro, sulla partecipazione delle monache alle rappresentazioni teatrali le ordinanze secentesche ritornarono diverse volte, come si legge nelle costituzioni del 1664 di Pietro Antonio Tornamira indirizzate alle Oblate benedettine, in cui si ribadiva il divieto di suonare

¹⁷ *Synodus dioecesis, celebrata ab illustrissimo et reverendissimo domino D. Ioannettino Doria S. R. E. cardinale & archiepiscopo panormitano*, Palermo, Angelo Orlandi e Decio Cirillo, 1615, p. 153.

¹⁸ La questione emerse nuovamente a metà Settecento, quando il dibattito si riaccese a suon di pamphlet circa il lusso e gli eccessi delle monacazioni. Sulle dinamiche della controversia, cfr. I. GRIPPAUDO, *Attività musicale, patrocinio e condizione femminile nei monasteri palermitani (secc. XVII-XVIII)*, in *Putà/Putana. Donne musica teatro tra XVI e XVIII secolo*, a cura di M. P. Altese e P. Cangemi, Palermo, Il palindromo, 2016, pp. 43-55: 49-51.

¹⁹ Sul Tribunale della visita si veda in particolare M. MESSINA, *Gli archivi dei due uffici della Magna Curia Archiepiscopalis di Palermo: l'Ufficio della Gran Corte Arcivescovile e il Tribunale della visita*, in *Storia & arte nella scrittura. L'Archivio storico diocesano di Palermo a 10 anni dalla riapertura al pubblico (1997-2007)*, a cura di G. Travagliato, Santa Flavia, Centro studi Aurora, 2008, pp. 201-245.

²⁰ *Ordinationi per le monache regolari della città di Palermo e sua diocesi, fatte per comandamento dell'eminentissimo e reverendissimo signor D. Giannettino Doria cardinale di S. Chiesa & arcivescovo di Palermo*, Palermo, Alfonzo dell'Isola, 1536 [recte 1636].

²¹ «Si proibisce a tutte le persone commoranti ne' monasteri di suonare chitarre, tamborelli, liuti e tiorbe, e di giuocare a giuochi non convenevoli a luoghi religiosi, sotto pena di fare una disciplina publica [...] Si proibiscono parimente tutte le sorti di comedie, tragedie e rappresentazioni, vestimenti secolareschi, maschere o faccioletti in faccia, né che sopra l'abito della religione possano mettervi sorte veruna di veste secolare o altra sorte di panno» (*ivi*, p. 12).

strumenti e l'obbligo di fuggire «le nozze, li balli e canti et altri dissoluti e vani conviti», che pure includevano «comedie, giostre, mascherate».²²



Fig. 1 – Frontespizio delle *Ordinationi per le monache regolari della città di Palermo e sua diocesi, fatte per comandamento dell'eminentissimo e reverendissimo signor D. Giannettino Doria cardinale di S. Chiesa & arcivescovo di Palermo*, Palermo, Alfonso dell'Isola, 1536 [recte 1636].

Relativamente alla prassi musicale, le direttive di Doria sembrano porsi in linea con quanto previsto nelle altre diocesi dai vescovi in carica, solitamente inflessibili nel vietare le attività musicali. Tuttavia, a un'analisi più attenta, il Cardinale sembra essere più indulgente e consapevole delle necessità delle comunità femminili. Se, infatti, da un lato veniva proibito alle abitanti dei chiostrì di eseguire canti profani durante le cosiddette *ricreazioni*, in quanto considerati non idonei alla condizione e al ruolo delle religiose, dall'altro si consentivano le canzoni spirituali, purché accompagnate da strumenti non proibiti, quali spinette e cembali.²³ Nella pratica consuetudinaria

²² P. A. TORNAMIRA, *Origine e progressi delle Monache oblate dell'Ordine del patriarca S. Benedetto*, Palermo, Giuseppe Bisagni, 1664, p. 160.

²³ «Né che in occasione di ricreazione si cantino canzone profane o aliene dalla condizione e professione di monache, ma spirituali, con istromenti non proibiti, ma o con cimbali o con spinette, et in luoghi appartati e leciti, acciò non siano intesi fuori da' secolari»: *Ordinationi per le monache regolari* cit., p. 12.

l'Arcivescovo, dunque, ammetteva le private ricreazioni musicali, ma a patto che non divenissero un mero pretesto per eseguire o ascoltare musica profana, un punto che viene ribadito dalle singole regole pubblicate in quegli anni, dove anzi il decreto fu a volte recepito in forma più restrittiva. Ciò accade, per esempio, nella regola carmelitana del monastero di S. Maria di Valverde, che accanto a precise indicazioni sulla postura, sui movimenti del corpo, sulla compostezza e modestia, imponeva un assoluto divieto degli strumenti nel corso delle ricreazioni.²⁴

Reggino il corpo ne' suoi movimenti con gravità religiosa. Non siano facili e leggieri nel camminare, correndo immodestamente per la casa, in camera ed in letto osservino una decente composizione di corpo, e tutte le loro azioni, così interne come esterne, l'accompagnino con maturità non affettata, ma schietta e religiosa. E se bene se le concede ordinariamente alcuna ricreazione, non pensin sotto questo pretesto che sia lor permesso cantate [*sic!*] o sentire alcuna cosa lasciva, né a tal effetto ammettano istrumento veruno, e molto meno in alcun tempo mascherarsi.

La questione della presenza di contributi musicali durante le feste costituisce una tematica più complessa. Infatti, le occasioni in cui era ammessa l'esecuzione di «vespri e messa cantata con musica» erano le feste principali dell'istituzione, vale a dire la festa del titolo, del fondatore o del patrono principale dell'Ordine, oltre alle celebrazioni finanziate da donazioni e lasciti. Al contrario, le solennità in onore del Signore e della Beata Vergine, così come altre importanti festività locali (tutti i santi, san Giovanni Battista, apostoli e le solennità dedicate alle cinque vergini protettrici di Palermo) dovevano essere interamente celebrate «senza musica di forestieri», ma contrappuntate esclusivamente dal canto delle monache:²⁵

Non si facciano ne' monasteri altre feste fuor che del santo patriarca e fondatore della Religione, del santo titolare della chiesa e quelle che sono lasciate per legati; in chiesa si permettono apparati, vespri e messa cantata con musica, invito di messe basse, ma non di damme e cavalieri; l'istesso si concede per il santo fundatore della Religione nel giorno della sua morte solamente. Alle feste lasciate per legati si permettono le cose disposte solo dal testatore; né si concede solennizzare altre feste. Nelle solennità di Nostro Signore e della Vergine santissima si può cantar messa dalle stesse monache, senza musica di forestieri, il medesimo si permette nelle festività di tutti santi, di san Giovanni Battista, dell'apostoli e delle sante vergini padrone della città, cioè santa Cristina, santa Ninfa, sant'Agata, sant'Oliva e santa Rosalia.

Anche le istruzioni da seguire durante l'ottava del Corpus Domini appaiono piuttosto precise. Era consentita una sola processione, che doveva svolgersi di mattina all'interno della chiesa. Nessuna dama né gentiluomo poteva essere invitato, né si potevano allestire sedie o panche in chiesa, ad eccezione di quelle destinate a chi doveva cantare la messa. Tamburini, trombettieri,

²⁴ *Regola delle monache di Nostra Signora del Carmine con alcune costituzioni approvate da molti sommi pontefici, stampate per ordine del reverendiss. ed eminentiss. sig. card. Doria arcivescovo di Palermo nell'anno 1615*, Palermo, Stefano Amato, 1779, p. 15. Come si legge dal frontespizio, la regola fu pubblicata per ordine di Doria nel 1615 e ristampata nel 1779 su istanza di Maria Emanuela Ciafaglione «abbadessa del venerabile monastero di S. Maria di Valverde di detta città, chiamato di S. Lucia».

²⁵ *Ordinationi per le monache regolari* cit., pp. 22-23.

ballarini, così come altri suonatori di strumenti musicali, non potevano intervenire nel corso della processione, e la stessa regola doveva essere osservata nelle altre occasioni:²⁶

Nell'ottava del Santissimo Sacramento non si faccia più d'una processione per la chiesa senza uscire le porte di essa, e che sia la mattina; il Santissimo Sacramento stia esposto per tutta l'ottava la mattina solamente, mentre dureranno le messe, eccettuando però il giorno della processione, nel quale starà sino alla sera. Non si facci invito di cavalieri, né di damme. Nella chiesa non si metta apparato nissuno fuori dell'ordinario, né meno vi si mettano sedie o banchi, eccetto per quelli che canteranno la messa solenne. Nella processione non siano più di quaranta torce in tutto. L'aste del baldacchino siano portate o da sacerdoti o da chierici e non da secolari. La mattina della processione non s'invitino più di trenta messe oltre dell'ordinarie. Nella processione non intervenghino in essa tamburi, trombe, ballarini, né altre sorte di stromenti o dimostrazioni; il che anco s'osservi in altre occorrenze. In nissun caso, né per qualsivoglia persona si dia rinfresco, né cose di zuccaro, né acqua da bere: et il tutto si debba osservare inviolabilmente, sotto pena alla superiore di sospensione d'ufficio et altre pene arbitrarie.

La devozione delle quarantore merita un discorso a parte. Infatti, nel panorama della Palermo di Sei-Settecento, fra le celebrazioni che richiedevano un incremento significativo delle attività musicali spiccava senza dubbio la solennità delle quarantore, caratterizzata da sontuose esibizioni musicali che si svolgevano pubblicamente. Nel corso degli anni si susseguirono diversi editti finalizzati a controllare, se non in alcuni casi a limitare o a vietare la presenza della musica durante queste cerimonie, pubblicati fino almeno alla metà dell'Ottocento.²⁷ Nonostante questo, la devozione divenne ben presto una delle espressioni liturgiche più importanti della Controriforma, trasformandosi in vero e proprio evento di richiamo. È forse per questo che le *Ordinationi* di Doria sembrano essere più tolleranti nei confronti della questione:²⁸

Per le 40 ore che occorrono della città, s'osservi quest'ordine, s'appari solamente la tribuna e cappella maggiore dove s'averà da esporre il Santissimo Sacramento, gli altri altari stiano accomodati con lumi et altri ornamenti convenienti ad altari. La musica per trattenimento del popolo si permette tutto il giorno, ma non lascino in modo alcuno cantare cose volgari, canzone siciliane, arie, né tuoni di cose volgari, tutto che

²⁶ *Ivi*, pp. 24-25.

²⁷ Ancora nel 1834 si proibivano «non solo i dialoghi, ma ogni sorta di musica, ancorché fossero spirituali ed in lingua latina, sì con istrumenti che senza di essi: nemmeno sinfonia, a riserva della musica per la messa solenne del primo giorno per l'esposizione, e nella ultima sera per la deposizione: permettendosi per gli altri tre giorni il canto gregoriano per la messa solenne»: *Istruzioni ed ordinazioni da osservarsi per l'orazione interrotta delle quarant'ore*, Palermo, Bernardo Virzì, 1835, pp. 6-7. Sulle musiche per le quarantore a Palermo, cfr. I. GRIPPAUDO, *Musica e devozione nella «città felicissima»*. *Ordini religiosi e pratiche sonore a Palermo tra Cinque e Seicento*, Firenze, Olschki, 2022, pp. 229-234.

²⁸ *Ordinationi per le monache regolari* cit., pp. 23-24. L'Arcivescovo diede particolare incentivo alla devozione eucaristica, sia regolamentando la processione del Corpus Domini sia, soprattutto, spingendo la pratica delle quarantore che «va ogni dì crescendo maggiormente, esponendosi la Sacratissima Ostia con molta solennità e splendori d'apparati di lumi, musiche et altri ornamenti ecclesiastici per eccitare la gente devota a maggior devozione e riverenza»: *Relationes ad limina Panormitan.*, V-CVaav, Congr. Concilio, Relat. Dioec., b. 617/A, c. 548r; cit. in R. MANDUCA, *Appunti per una storia dell'episcopato siciliano fra Cinque e Seicento*, in *In charitate pax*, a cura di F. Armetta e M. Naro, Palermo, Facoltà Teologica di Sicilia, 1999, pp. 737-768: 751 e 767.

siano voltate con parole spirituali, ma siano parole della Sagra Scrittura, ovvero inni o antifone ecclesiastici. Dopo pranzo si concede un sermone il giorno, il quale s'abbi da dire nell'altare del Santissimo Sacramento, e non al pulpito, fatto però o dalli Padri gesuiti o teatini, o da quelli di Santa Teresia, e non da altri. Potranno invitare sacerdoti per dir messe, purché non trapassino il numero di quaranta il giorno. Nel rimanente s'osservino l'*Istruzioni* stampate per ordine di Sua Eminenza. Né possino fare processione fuori della chiesa, quantunque avessero ad uscire da una porta et entrare per l'altra. Le torcie che darà il monastero per la processione non siano più di quaranta. E prima che si esponghi il Santissimo et in tutti l'altri giorni che si esporrà, il Regio Deputato averà pensiero di far'osservare il tutto puntualmente: avvertendo che il letterino delli musici si accomodi sotto quello delle monache. Per la chiesa non stiano banchi, né sedie; e mentre dureranno le 40 ore, tutte le grade de' parlatori e della chiesa stiano serrate.

Come si può leggere nel passo riportato, l'Arcivescovo ammetteva la musica «per trattenimento del popolo» durante l'intera giornata, ma vietava il canto di testi in volgare, le canzoni siciliane e ogni aria o melodia profana, anche quando “travestita” da parole spirituali. Era consentita soltanto musica sacra, per esempio inni o antifone eseguiti dai musici su un palco appositamente eretto per l'occasione, che doveva essere collocato sotto il *letterino* delle monache. In tal modo, le “virtuose sorelle” potevano ascoltare la musica, ma non potevano vedere i musicisti, né tanto meno essere viste da loro. Lo stesso riguardava i fedeli presenti alla cerimonia, dal momento che si ricordava che tutte le grate della chiesa e dei parlatoi dovevano rimanere serrate per l'intera durata della celebrazione.

2. *Armonie nel chiostro: spazi, suoni e riforma nei monasteri femminili*

Da quanto detto risulta chiaro che la musica legata alle istituzioni femminili era sostanzialmente di due tipi: quella pubblica, eseguita in chiesa, e quella privata, eseguita all'interno delle mura del convento. Da un lato, l'impiego dei musicisti nelle chiese annesse ai monasteri era così diffuso e radicato che nessuna restrizione poteva contenerlo o controllarlo, sebbene il rapporto esistente tra la musica “esterna” e quella “interna” delle monache sia ancora tutto da chiarire. Viceversa, la musica legata alle ricreazioni o eseguita per devozione privata era concessa, purché si trattasse di musica sacra e il chiostro non venisse “sonoramente” violato, ovvero che non si udisse alcun suono al di fuori del monastero. Il decreto presente nelle *Ordinationi* di Doria era quindi per lo più orientato a bloccare la diffusione di determinati strumenti, nonché a ribadire l'opportunità che le esecuzioni avvenissero in «luoghi appartati e leciti», per evitare che la musica potesse essere udita dai secolari all'esterno degli edifici monastici. Quest'ultima considerazione risulta importante per valutare il ruolo della musica come potente strumento di comunicazione tra dimensione interna ed esterna, un aspetto che invece di essere limitato fu proprio accentuato dall'imposizione della clausura.²⁹

È noto che a partire dalla seconda metà del Cinquecento l'adeguamento alle norme conciliari comportò una precisa ridefinizione degli spazi claustrali, sia interni sia esterni. Anche qui un ruolo di riferimento venne ricoperto da Doria.³⁰ Quest'ultimo, infatti, operò per rinnovare le architetture

²⁹ Ricordiamo che, anche se introdotta nel 1298, la clausura per i monasteri femminili fu concretamente applicata soltanto tre anni dopo il Concilio di Trento, tramite la bolla *Circa pastoralis* (1566) di papa Pio V, diventando caratteristica peculiare alla condizione monastica femminile.

³⁰ Non a caso uno dei primi atti da arcivescovo fu l'emanazione dell'editto che ribadiva l'obbligo della clausura, ovvero che nessuno fosse autorizzato a parlare con le monache, sotto pena pecuniaria o addirittura

re dei complessi monastici, introducendo dormitorii, parlatoi e altri ambienti in comune allo scopo di smantellare il sistema delle celle su cui si basava la quotidianità delle religiose. Tuttavia, nei monasteri più prestigiosi i legami di parentela continuarono a essere spazialmente e fisicamente mantenuti, come per esempio nel monastero di S. Caterina, dove almeno fino agli inizi del secolo XVIII risultano attestati i *quartini*, veri e propri appartamenti (divisi in stanze da letto private, locali in comune e terrazze) riccamente decorati dalle più alte maestranze cittadine e occupati dalle monache provenienti dalle medesime famiglie.³¹ All'interno di essi le religiose replicavano il tenore di vita delle famiglie di origine, conservando il proprio status e i non pochi privilegi che si esprimevano nella sontuosità degli arredi, fra cui non mancavano strumenti musicali di vario genere.³²

È comunque indubbio che il Concilio di Trento avesse dato inizio al controllo di quello spazio che segnava il confine, ovvero la sfumata linea di separazione tra il monastero e lo spazio esterno. Come conseguenza di ciò, numerosi elementi architettonici di varia forma e tipologia (griglie, sbarre, serrature, feritoie) vennero introdotti allo scopo di isolare i complessi monastici dal mondo secolare, così come per ridefinire gli spazi interni dell'edificio e per separarli gli uni dagli altri.³³ Come ha sottolineato Helen Hills riferendosi alle istituzioni femminili nell'Italia meridionale, la componente architettonica può essere considerata come una metafora del velo che permetteva alle monache di vedere senza essere viste.³⁴ Tuttavia, la musica era in grado di andare

tura, a seconda dei casi, di incarcerazione: cfr. F. D'AVENIA, *Lealtà alla prova: "casa", monarchia, Chiesa. La carriera politica del cardinale Giannettino Doria (1573-1642)*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», II, 2015, pp. 45-72: 54. L'impegno di Doria nel contrastare «gli abusi introdottisi nei chiostrì delle monache» è messo in evidenza da diversi commentatori, a partire da R. PIRRI, *Sicilia sacra disquisitionibus et notitiis illustrata*, a cura di A. Mongitore e V. M. Amico, I, Palermo, eredi Pietro Coppola, 1733, col. 223, e G. E. DI BLASI, *Storia cronologica de' viceré, luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia*, II, Palermo, Solli, 1791, p. 45.

³¹ Sul sistema dei quartini, cfr. S. MANALI, *L'archivio del monastero di Santa Caterina d'Alessandria di Palermo. Inventario*, Palermo, Soprintendenza archivistica della Sicilia - Archivio di Stato di Palermo, 2020, pp. 26-27.

³² Eloquentemente quanto indicato nella relazione *ad limina* del 1620, a proposito della configurazione spaziale del monastero: «Essendo sì grande et il sito del monastero delli maggiori di Palermo, non era però nissun luoco a proposito per il commune d'essi se non la chiesa, coro et contracoro. Le monichi non abitavano in luoco commune per tutti se non in certi casetti e stanzi separati le uni dall'altri che parevano star più tosto in quali di cortiglio che in monastero. Da qui nasceva che alcune più potenti e de' parenti più ricchi, le quali sono molti per star in questo monastero la maggior parti della nobiltà di Palermo, fabricavano stanzi sontuosi, più per secolari chi per monachi, restando le altri che non tenevano tanta commodità in abitazioni incommoda e molto disuguali. Solevano parimenti vender l'uni all'altre queste stanzi, o quando alcuna moriva la lasciava in testamento a un'altra monaca parenti o amica, senza che si facessi caso né di povertà né di antichità né di superiori dell'abitare»: *Relationes ad limina Panormitan.* cit., cc. 172v-173r; cit. in MANDUCA, *Appunti per una storia* cit., p. 756.

³³ La situazione dei monasteri femminili fu discussa nella *sessio* XXV, cap. V (*De regularis et monialibus*) del Concilio, allo scopo di contrastare gli eccessi ormai indiscriminati e, come già detto, di ripristinarne la clausura. I riferimenti ai decreti di tale sessione sono continui nelle relazioni *ad limina* effettuate agli inizi del secolo XVII. Su queste, cfr. MANDUCA, *Appunti per una storia* cit., pp. 753-760.

³⁴ Su questo particolare aspetto, cfr. H. HILLS, *The Veiled Body: Within the Folds of Early Modern Neapolitan Convent Architecture*, «Oxford Art Journal», XXVII, 2004, pp. 269-290; EAD., *The Veiling of Architecture*, in

oltre le divisioni architettoniche e di dissolvere i confini convenzionali dello spazio, attirando così l'attenzione su ciò che il velo cercava di celare, ma senza svelarlo completamente. In tal modo, attraverso la promozione della musica, le monache non erano più figure invisibili, ma diventavano presenze concrete, consolidando l'immagine istituzionale delle comunità e delle famiglie di appartenenza.

Per chiarire questo punto, Hills propone anche esempi palermitani, soffermandosi in particolare su S. Caterina, su S. Maria della Pietà e sull'Immacolata Concezione. All'interno delle chiese annesse, le monache erano relegate dietro le grate delle *gelosie* che punteggiavano in gran numero le pareti interne e tradivano la presenza delle "dilette spose" nei loro soppalchi. In questo senso, l'architettura monastica non soltanto divideva fisicamente lo spazio sacro dall'esterno mediante inferriate e portoni, ma pure riorganizzava simbolicamente gli ambienti interni dell'edificio, soprattutto durante le feste, quando i fedeli si radunavano in chiesa e la musica risuonava attraverso le pareti. In tal modo, nel corso delle funzioni religiose, le monache potevano vedere senza essere viste, ma allo stesso tempo potevano ascoltare la musica e farsi ascoltare. Gli stessi accorgimenti architettonici che nascondevano le religiose permettevano alle loro voci di essere udite dalla comunità laica, consentendo loro di esprimere la loro identità e di acquisire in tal modo una visibilità ancor più intrigante.³⁵

L'importanza di considerare l'aspetto architettonico e il rapporto con il contesto urbano appare essenziale anche per quegli edifici che sono andati distrutti, ma che comunque possono essere analizzati sulla base di descrizioni, di cronache, di documenti d'archivio. Uno dei casi più interessanti, sia a livello architettonico sia musicale, era il monastero benedettino di S. Maria delle Vergini, abbattuto dai bombardamenti del 1943, durante la seconda guerra mondiale. L'istituto era stato fondato nel secolo XIV da Preziosa Abbate, vedova di Garsiolo de Yvar di Navarra, che nel 1366 aveva dotato il monastero di importanti beni e proprietà. Sin dal suo insediamento nel quartiere del Cassaro, l'istituzione venne sostenuta dalle più prestigiose famiglie palermitane, nonché in determinati periodi perfino dai sovrani siciliani. Inoltre, nel corso degli anni aveva ricevuto beni mobili e immobili, importanti somme di denaro e oggetti preziosi, dati in dono da fedeli appartenenti a diverse classi sociali. Tutto ciò testimonia l'esistenza di una fitta rete di dinamiche relazionali che smentiscono l'immagine di una vita reclusa o separata dalla realtà.³⁶

Pertanto, era proprio la particolare conformazione del monastero a evidenziare questa apertura verso l'esterno, alla quale la musica contribuiva in modo significativo. Com'è noto dalla tradizione erudita, il monastero venne edificato sui resti dell'antica moschea situata nei pressi di Porta Oscura, che nel secolo X prendeva il nome di Porta della Salute dalla vicina Fonte della Salute (conosciuta anche come Fonte della Guarigione). Questa sorgente proveniva dal fiume Papireto e dal lato della contrada Conceria penetrava all'interno della parte bassa del monastero.³⁷ Come ri-

Il velo in area mediterranea fra storia e simbolo. Tardo Medioevo - prima età moderna, a cura di M. G. Muzzarelli, M. G. Nico Ottaviani e G. Zarri, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 345-365.

³⁵ EAD., *Veiling the Voice of Architecture*, in *Hearing the City in Early Modern Europe*, a cura di T. Knighton e A. Mazuela-Anguila, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 117-131.

³⁶ Cfr. P. SARDINA, *Tra chiostro e secolo: le Benedettine di S. Maria delle Vergini nella Palermo medievale*, «Mediaeval Sophia», XXI, 2019, pp. 65-83.

³⁷ Tali informazioni, per esempio, sono desunte da V. DI GIOVANNI, *La topografia antica di Palermo dal secolo X al XV*, I, Palermo, Tipografia e legatoria del boccone del povero, 1889, pp. 416-417.

porta Gaspare Palermo, il corso d'acqua «freddo l'estate e caldo l'inverno» permetteva la navigazione ed era capace di «sostenere una barchetta, della quale si servono le monache per loro dipor-³⁸to». Tuttavia, le imbarcazioni dovevano essere più di una. Altre fonti, infatti, fanno riferimento a uno specchio d'acqua o propriamente a una *peschiera* che abbelliva il giardino del complesso ed era attraversata da un certo numero di barche, attestate sino almeno alla fine dell'Ottocento. Pertanto, le monache utilizzavano il lago non soltanto come lavatoio, ma anche come «vivaio di delizie», in un contesto ulteriormente impreziosito dagli affreschi che adornavano il luogo.³⁹

È certo che questo suggestivo scenario faceva da sfondo alle esibizioni musicali delle monache. A tale proposito una testimonianza interessante proviene dai diari di Francesco Emanuele Gaetani, marchese di Villabianca, in riferimento a tre delle sue figlie, Cassandra Maria, Dorotea e Rosalia. Fu il 26 luglio 1775, durante la visita della viceregina Giulia d'Avalos, principessa di Stigliano e moglie del viceré Marcantonio Colonna, che le tre fanciulle – tutte monache in S. Maria delle Vergini – furono applaudite per le loro esibizioni musicali, mostrando ciascuna la propria specifica area di eccellenza (la prima in canto e cembalo, la seconda in canto, cembalo e salterio, la terza in violetta d'amore e violino). Il marchese si sofferma sulla particolarità del contesto esecutivo, sottolineando la presenza del lago e delle imbarcazioni, area di svago e di diletto che costituiva uno dei tanti motivi di vanto del monastero. Difatti, secondo la relazione, la principessa si divertì moltissimo non soltanto per le delizie della fonte, ma anche per la «scelta musica» che per l'occasione venne offerta da quelle «buone dilettrici religiose».⁴⁰

³⁸ G. PALERMO, *Guida istruttiva per potersi conoscere con facilità tanto dal siciliano che dal forestiere tutte le magnificenze e gli oggetti degni di osservazione della città di Palermo*, I, Palermo, Reale stamperia, 1816, p. 147.

³⁹ Si legga quanto scrive il Marchese di Villabianca a tale proposito: «Sorgente copiosa d'acqua, che manda fuori più bocche di vive selci dentro una caverna in un punto centrale della città, anzi nel cuore di essa, comeché molto vicino all'Ottangolo. In essa al presente consiste un de' pregi del monastero delle nobili signore di S. Maria delle Vergini, siccome compresa nel loro chiostro, dove anzi le monache la dicon fiume. Costa della quantità di una zappa d'acqua: ma per disgrazia nel punto stesso in cui ha origine, ivi nell'istesso punto subitamente perisce. *Dum oritur occidit*. Tutta di fatti di là va a perdersi, comeché bassa di situazione, nel sotterraneo corso del fiume Papireto e della Conceria, per le bocche degli acquedotti, che vi sono di contro. Laonde rendesi inetta a provvedere le fonti delle case o de' luoghi pubblici della città. Serve dunque al monastero soltanto per uso di lavatoio e di vivaio per delizia. Per uso di lavatoio intanto non può esser migliore, perché sempre vi scorre acqua novella, e, quel ch'è più piacevole, vi son delle pietre, su cui li panni passano a premersi, e similmente vi schizzano acque. Per *peschiera* poi può dirsi essere al sommo deliziosa, avvegnaché consigliatamente dagli antichi fu fatta cotanto estesa e cavata nel suolo così profonda, in quanto che, formandovi un picciol mare, vi potesse remigar sopra largamente una barchetta, qualora si piacesse farla da naviganti le claustrali signore. Il luogo poi è tenuto dalle moniali con qualche decenza e vedesi ornato di pitture a fresco» (F. M. EMANUELE E GAETANI marchese di VILLABIANCA, *Palermo d'oggiogiorno*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Opere storiche inedite sulla città di Palermo ed altre città siciliane, pubblicate su' manoscritti della Biblioteca Comunale*, a cura di G. Di Marzo, XVI [V della s. II], Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1874, pp. 268-269).

⁴⁰ ID., *Continuazione del "Diario palermitano" del marchese di Villabianca da ottobre 1773 a dicembre 1775 da' manoscritti della Biblioteca Comunale di Palermo a' segni Qq D 99-100*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX pubblicati su' manoscritti della Biblioteca Comunale*, a cura di G. Di Marzo, XXI [XVI della prima serie], Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1875, p. 334. Cfr. GRIPPAUDO, *Attività musicale, patrocinio e condizione femminile* cit., pp. 48-49.

L'episodio, insieme ad altri, conferma che la vita conventuale della capitale del viceregno non era caratterizzata da clausura stretta. Proprio le Benedettine di S. Maria delle Vergini sembravano tra le più insofferenti alle restrizioni. Non a caso, oltre alle «delizie» della Fonte della Salute, nel 1674 le monache avevano fatto costruire un lungo passaggio sotterraneo (poi sostituito da un cavalcavia) che portava a una loggia rialzata dalla quale era possibile godere della vista sull'arteria principale della città – la Strada Toledo, volgarmente detta “il Cassaro” – e soprattutto sulle celebrazioni che vi si svolgevano.⁴¹ La struttura di questa *veduta* (vera e propria sopraelevazione, utilizzata come “belvedere” protetto da grate) arrivò a crollare rovinosamente durante il terremoto del 1693.⁴² Tuttavia è certo che venne subito ricostruita. Infatti, fino almeno alla seconda metà dell'Ottocento folle di monache si affacciavano dalle inferriate sul Cassaro per potere assistere alle processioni, e soprattutto seguire il percorso dei carri gremiti di musicisti che caratterizzavano i cortei, le cerimonie e i festeggiamenti annuali (o *festini*) in onore della patrona principale di Palermo, santa Rosalia.⁴³

All'interno dell'istituzione, la pratica diretta della musica da parte delle monache è comunque attestata più di un secolo prima della visita di Giulia d'Avalos grazie a un'annotazione del 30 aprile 1653 che riporta una lista di spesa per l'esecuzione dei *Passi* della settimana santa e per i «musicisti della messa del giovedì, stante che le sorelle musicisti quel giorno erano ammalate».⁴⁴ È certo che a metà Seicento, anche in altre comunità, le monache offrivano direttamente il loro contributo alle celebrazioni liturgiche, sia sul piano vocale sia su quello strumentale. Tale contributo è testimoniato per il monastero domenicano di S. Caterina, uno dei più antichi e più ricchi della città, con una rendita annuale di più di 3.000 onze (corrispondenti a circa 10.000 ducati).⁴⁵ Attraverso le fonti di Sei e Set-

⁴¹ L'esigenza di costruire logge rialzate e *vedute* lungo il Cassaro fu condivisa da molti monasteri palermitani, che tra i secoli XVII e XVIII si dotarono di sopraelevazioni di vario tipo per assicurarsi una visuale sul mondo esterno. Su questo fenomeno e sulle sue ricadute architettonico-urbanistiche, cfr. G. FATTA, *Dietro una grata. Le logge delle monache lungo il Cassaro di Palermo*, Palermo, Caracol, 2021.

⁴² Su questa specifica *veduta* e sulle sue vicende costruttive, cfr. *ivi*, pp. 43-48.

⁴³ Sul ruolo che la musica rivestiva nelle celebrazioni per santa Rosalia rimandiamo a G. COLLISANI, *Occasioni di musica nella Palermo barocca*, «I quaderni del Conservatorio», I, 1988, pp. 37-73; G. COLLISANI - F. TURANO, *Santa Rosalia nella musica colta*, in *La rosa dell'Ercia. 1196-1991. Rosalia Sinibaldi: sacralità, linguaggi e rappresentazione*, a cura di A. Gerbino, Palermo, Dorica, 1991, pp. 285-296; A. TEDESCO, *La ciudad como teatro: rituales urbanos en el Palermo de la edad moderna*, in *Música y cultura urbana en la edad moderna*, a cura di A. Bombi, J. J. Carreras e M. A. Marín, Valencia, Universitat de València - IVM, 2005, pp. 219-242: 232-235.

⁴⁴ I-PLa, Corporazioni religiose soppresse, Monastero delle Vergini, vol. 266, c. [80v]. Cfr. GRIPPAUDO, *Donne e musica* cit., pp. 434-435; EAD., *Attività musicale, patrocinio e condizione femminile* cit., pp. 45-46.

⁴⁵ Sul monastero di S. Caterina, cfr. G. LANZA TOMASI, *Il monastero di Santa Caterina del Cassaro*, in *Castelli e monasteri siciliani*, a cura di G. Lanza Tomasi ed E. Sellerio, Palermo, IRES, 1968, pp. 177-207; P. SARDINA, *Il monastero di Santa Caterina e la città di Palermo (secoli XIV e XV)*, Palermo, Mediterranea, 2016; *Santa Caterina al Cassaro. Il monastero delle Domenicane a Palermo*, a cura di S. Lo Giudice, Palermo, Torri del vento, 2018; MANALI, *L'archivio del monastero di Santa Caterina* cit., pp. 3-51.

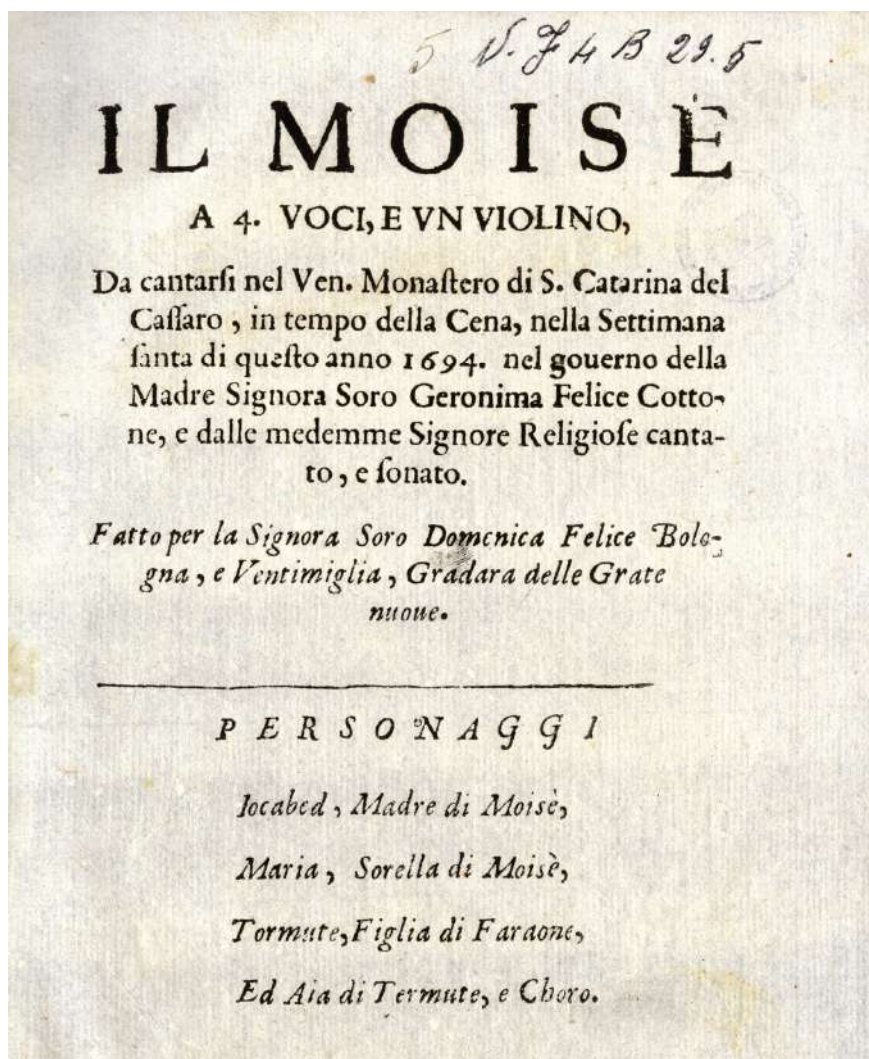


Fig. 2 – Frontespizio del *Moisè a 4 voci e un violino*, da cantarsi nel ven. monastero di S. Catarina del Cassaro, in tempo della cena, nella settimana santa di questo anno 1694 nel governo della madre signora soro Geronima Felice Cottonne, e dalle medemme signore religiose cantato e sonato. Fatto per la signora soro Domenica Felice Bologna e Ventimiglia, Gradara delle Grate nuove, Palermo, s.e., 1694. Su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni culturali e dell'Identità siciliana, Dipartimento Beni culturali e dell'Identità siciliana.

tecento veniamo a sapere che le religiose dell'istituzione partecipavano attivamente all'ideazione delle macchine trionfali, alla composizione dei testi poetici e, soprattutto, che si esibivano, sia cantando sia suonando strumenti musicali. Sui frontespizi dei libretti troviamo riferimenti in tal senso, come si evince dalla copia del *Moisè* (cfr. la Fig. 2),⁴⁶ composizione a quattro voci e un violino, cantata e suonata dalle domenicane, pure questa in occasione del giovedì santo del 1694.⁴⁷

⁴⁶ *Il Moisè a 4 voci e un violino*, da cantarsi nel ven. monastero di S. Catarina del Cassaro, in tempo della cena, nella settimana santa di questo anno 1694 nel governo della madre signora soro Geronima Felice Cottonne, e dalle medemme signore religiose cantato e sonato. Fatto per la signora soro Domenica Felice Bologna e Ventimiglia, Gradara delle Grate nuove,

3. *Passatempi sonori: feste, musiche, monacazioni*

Fra i secoli XVI e XVII l'imponente circuito monastico femminile presente a Palermo contava in tutto 23 monasteri e 18 conservatorii, accogliendo una popolazione complessiva che nella relazione *ad limina* del 1627 era pari a 1.584 unità fra monache, novizie, educande e converse.⁴⁸ Considerando la ricchezza di tale realtà, non stupisce che fossero numerose e svariate le occasioni in cui il canto e la musica prodotti dalle religiose erano fruiti in vario modo dalla cittadinanza.

Alcuni degli eventi più importanti raggiungevano un tale livello di sfarzosità da lasciare evidente traccia nella memoria dei commentatori. Un esempio fra i tanti è offerto dai festeggiamenti organizzati nel 1727 dal monastero carmelitano di S. Teresa alla Kalsa per la canonizzazione di san Giovanni della Croce. In questo caso ci rimane il libretto della composizione *Il portento di amore mostro di penitenza*, cantata a tre voci messa in musica da Pietro Pizzolo, maestro di cappella dell'istituzione (cfr. la Fig. 3, qui alla p. 176).⁴⁹ Musicista fra i più attestati nei libretti palermitani della prima metà del secolo XVIII, il palermitano diede un contributo significativo al panorama del periodo, esprimendosi in una produzione di rilievo e articolata su più fronti.⁵⁰ Alla sua perizia compositiva si dovette la buona riuscita dell'evento, a tal punto da trovare opportuno spazio nelle cronache palermitane:⁵¹

A 9 ottobre [1727]. Si cantò solennemente il *Te Deum laudamus* nella chiesa di S. Teresa di Carmelitane scalze, per darsi principio ad un triduo da celebrarsi in onore di s. Giovanni della Croce, novellamente canonizzato e ciò con più cori di musica, superbo apparato e coll'assistenza del Senato e sparo di mortaretti e artiglieria del vicino baluardo Vega.

Palermo, s.e., 1694. Cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, IV, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1994, p. 165, n. 15783.

⁴⁷ La celebrazione della cena del giovedì santo comportava particolare profusione di sontuosi apparati, di decorazioni e quindi anche di musiche, con spese eccessive e spesso fuori controllo. Ne sono prova sia il capitolo 51 delle *Ordinationi* di Doria, che raccomandava morigeratezza nei festeggiamenti, sia gli editi pubblicati successivamente, fra cui quello del 1654 di León y Cárdenas che ancora ricordava che «la cena del giovedì santo si faccia con semplicità religiosa senza sfoggio o apparati, ma in tutto si conformino con le rubriche e ordinazioni della santa Chiesa»: cit. in H. HILLS, *Invisible City: The Architecture of Devotion in Seventeenth-century Neapolitan Convents*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 210.

⁴⁸ Tale è la stima che troviamo in A. LEANTI, *Lo stato presente della Sicilia, o sia breve e distinta descrizione di essa*, I, Palermo, Francesco Valenza, 1761, p. 52. Nel 1798 il Marchese di Villabianca ne elencava 44 (EMANUELE E GAETANI, *Palermo d'oggi* cit., XIII, 1873, pp. 235-313).

⁴⁹ *Il portento di amore mostro di penitenza. Cantata a tre voci per la solennità della santificazione del glorioso s. Giovanni della Croce, primo scalzo della riforma del Carmine e coadiutore della s. vergine Teresa, fondatrice di essa. Posta in note da D. Pietro Pizzolo, maestro di cappella del detto venerabile monastero, in cui se ne celebra il triduo*, Palermo, Giovanni Battista Aiccardo, 1727.

⁵⁰ Su Pizzolo, cfr. A. TEDESCO, *La cappella de' militari spagnoli di Nostra Signora della Soledad di Palermo*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, a cura di G. Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2001, pp. 199-254: 229-230.

⁵¹ A. MONGITORE, *Diario palermitano delle cose più memorabili accadute nella città di Palermo dal 1° gennaio del 1720 al 23 dicembre del 1736*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia* cit., IX: *Diari della città di Palermo*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1871, pp. 1-349: 127.

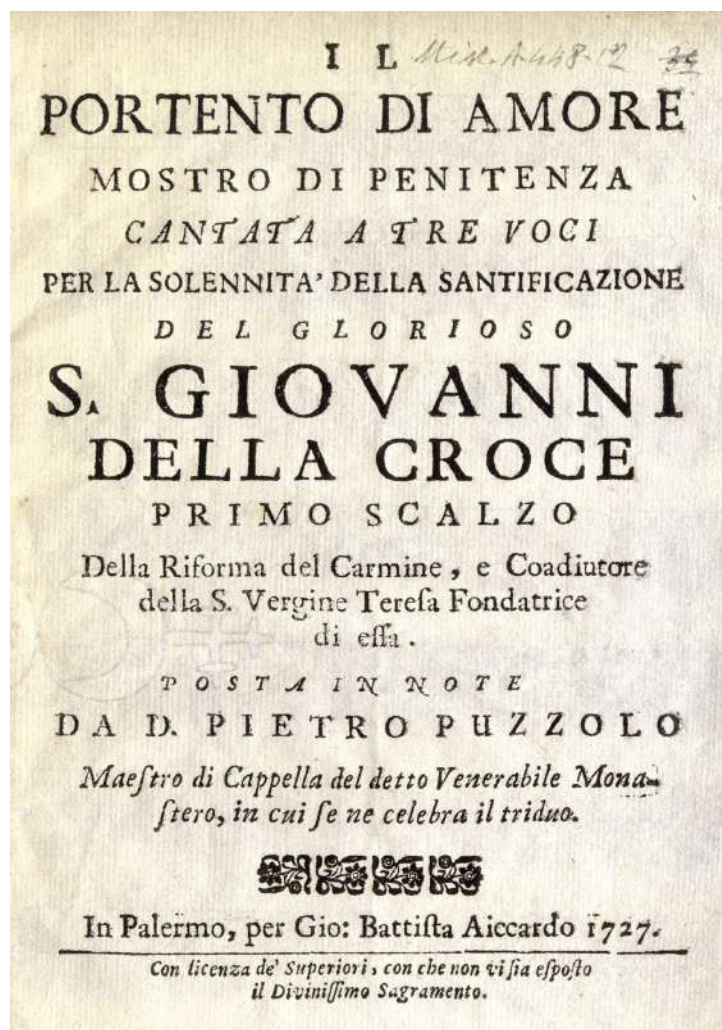


Fig. 3 – Frontespizio del *Portento di amore mostro di penitenza. Cantata a tre voci per la solennità della santificazione del glorioso s. Giovanni della Croce, primo scalzo della riforma del Carmine e coadiutore della s. vergine Teresa, fondatrice di essa. Posta in note da D. Pietro Puzzo, maestro di cappella del detto venerabile monastero, in cui se ne celebra il triduo*, Palermo, Giovanni Battista Aiccardo, 1727. Su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni culturali e dell'Identità siciliana, Dipartimento Beni culturali e dell'Identità siciliana.

Il grande “apparato et concorso” raggiungeva livelli elevati in corrispondenza di quegli eventi che coinvolgevano l'intera città e nei quali le monache spesso riuscivano a ritagliarsi un ruolo di rilievo. Ne è prova la serie di festeggiamenti promossi ancora nel 1727 dai Padri gesuiti in onore della canonizzazione di Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka.⁵² La relazione che ci rimane evidenzia

⁵² Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka furono canonizzati il 31 dicembre 1726 da Benedetto XIII e a distanza di sei mesi, il 23 giugno 1727, i Gesuiti di Palermo organizzarono un solenne ottavario per celebrare adeguatamente l'evento, con «magnifico apparato» e con «maniera [...] migliore e la più splendida [...] per dimostrare il godimento della Religione ed eccitare il popolo alla divozione de' due novelli santifi-

la partecipazione di diversi monasteri e, in particolare, di S. Caterina, nella cui chiesa fu previsto il passaggio della processione delle reliquie. In questo caso il prestigio dell'istituzione si rifletteva nella ricchezza degli apparati e nello specifico riferimento alle musiche, proposte in corrispondenza dell'arrivo del corteo, dove pure non mancavano diversi contributi sonori:⁵³

Sboccata poi nella strada Machera [sic!], o sia strada nuova, [la processione] salì per dietro al Palazzo senatorio, dove per parte delle monache di S. Caterina fu ricevuta da 24 preti, quasi tutti dottori, e colla insegna dottorale: quattro di questi si staccavano dagli altri per ogni stendardo che veniva e l'accompagnavano sino alla porta della chiesa di detto monistero di S. Caterina: sulla porta maggiore il signor Principe di Mezzoluso, fratello della reverenda Madre Priora di detto monistero, ricevette lo stendardo de' cavalieri e quello de' padri, li quali parimenti furono poi innanzi all'altare di santa Caterina incenzati da un sacerdote vestito di piviale. Venuta finalmente la machinetta portatile al luogo dove stavano fermati li 24 preti già detti, questi, insieme con 4 paggi che buttavano fiori ed acque odorose, l'accompagnarono fino alla chiesa del monistero, la quale era apparata e ricchissima di lumi, specialmente nell'altare di santa Caterina, nel quale si vedevano le immagini de' nuovi santi: innanzi ad essi si fermò la machinetta e vi furon incenzate le sagre reliquie dal medesimo sacerdote con piviale; mentre un coro di sceltissima musica faceva varii trattenimenti, come aveva fatto per tutto il tempo che era passata la processione.

Non è un caso che la descrizione sottolinei i legami di parentela tra uno dei protagonisti della processione, Blasco Corvino Migliaccio, principe di Mezzoluso, e la priora del monastero, in quegli anni Pietra Vittoria Corvino. Questo dato potrebbe spiegare la partecipazione delle Domenicane ai festeggiamenti del 1727, nonché il fatto che la processione avesse previsto una specifica deviazione nella chiesa del monastero, con la proposta di diversi «trattenimenti» musicali. Peraltro, dalle fonti che ci rimangono sembrerebbe che la Corvino si interessasse in prima persona alle attività di promozione culturale del monastero, rivelandosi committente di un certo peso, sia durante gli anni del suo priorato sia nel periodo precedente. Lo dimostrano la sua presenza fra le ideatrici della macchina trionfale del 1700 per la festa di santa Caterina, ispirata al tema del *gaudio dell'universo* (cfr. la Fig. 4, qui alla p. 178),⁵⁴ oltre a vari interventi finalizzati ad aumentare la dotazione artistica dell'istituzione.⁵⁵

cati»: *Relazione delle feste celebrate in Palermo da' PP. della Compagnia di Gesù per la santificazione de' BB. Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka della medesima Compagnia, dedicata al molto reverendo padre Pietro Maria Reggio, provinciale di essa in questo Regno di Sicilia da D. Tomaso Antonio de Laredo y Sertucha, segretario del Tribunale della ss. Inquisizione*, Palermo, Stefano Amato, 1727, pp. 1-2.

⁵³ *Ivi*, pp. 30-31.

⁵⁴ *Il gaudio dell'universo, ideato nell'invenzione posta nella pomposissima machina eretta nell'altare della vergine e martire s. Catarina per la solennità dell'anno 1700 dalle signore sagrestane suor Angela Colomba Rivalora, suora Maria Serafina Mastrilli, suora Pietra Vittoria Corvino*, Palermo, Agostino Epiro, 1700.

⁵⁵ Nel giugno 1735 gli scultori Pietro Marino e Michele d'Orlando si obbligavano con Pietra Vittoria Corvino per realizzare i due angeli per l'altare maggiore della chiesa: cfr. I-PLA, Fondo notai defunti – Stanza IV, vol. 2098, cc. 617r-617v, cit. in C. G. LI CHIAVI, *Un contributo sulla scultura lignea della prima metà del secolo XVIII in Sicilia. Note documentarie inedite ed alcune precisazioni sull'attività di Pietro Marino «sculptor lignaminis»*, in *Conoscere il territorio. Arte e storia delle Madonie. Studi per Nico Marino*, a cura di G. Marino e R. Terrotto, Cefalù, Associazione culturale “N. Marino”, 2021, pp. 41-56. Alcuni mesi dopo, il 18 settembre 1735, la Corvino ne richiedeva anche la doratura: cfr. M. REGINELLA, *Arredi sacri e preziosi del monastero domenicano di Santa Caterina a Palermo*, in *Sacra et pretiosa. Oreficeria dai monasteri di Palermo capitale*, a cura di L.



Fig. 4 – Frontespizio del *Gaudio dell'universo*, ideato nell'invenzione posta nella pomposissima machina eretta nell'altare della vergine e martire S. Catarina per la solennità dell'anno 1700, dalle signore sagrestane suor Angela Colomba Rivalora, suoro Maria Serafina Mastrilli, suoro Pietra Vittoria Corvino, Palermo, Agostino Epiro, 1700. Su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni culturali e dell'Identità siciliana, Dipartimento Beni culturali e dell'Identità siciliana.

L'importanza che i legami familiari giocavano nel condizionare le dinamiche di visibilità musicale delle comunità femminili emerge non soltanto nelle feste ufficiali, ma soprattutto va valutata in relazione al vissuto quotidiano delle monache e ai due principali momenti della loro esperienza religiosa: la cerimonia di vestizione e la professione dei voti. Nel capitolo 49 delle *Ordinationi*, uno dei più corposi e dettagliati dell'opuscolo, l'arcivescovo Doria continuava a ribadire il divieto di allestire rappresentazioni teatrali, di proporre trattenimenti in musica e di suonare strumenti musicali. Unica eccezione era costituita dalla messa cantata, durante la quale era ammessa la musica, ma soltanto alla presenza dei parenti più stretti:⁵⁶

Bellanca, M. C. Di Natale, S. Intorre e M. Reginella, Palermo, Palermo University Press, 2019, pp. 43-56: 45 e 55.

⁵⁶ *Ordinationi per le monache regolari* cit., pp. 25-27.

Nel giorno che si darà l'abito ad alcuna giovane per monacarsi, o vero farà professione, non si appari chiesa, né tribuna, né cappella maggiore, né altra cappella o altare della chiesa, ma si permettono solamente sei candele accese nell'altar maggiore et, occorrendo che la chiesa si ritrovasse apparata per alcuna festa del giorno precedente, in tal caso si debba prima sparare e poi farsi cerimonia dell'abito o della professione. Per la chiesa non si butti mortella, né vi stiano sedie o banchi. La mattina non si dichino altre messe dell'ordinarie, né vi sia trattenimento di musica, né stromenti musicali, fuor che nella messa cantata, dove interverranno li parenti solo della monaca in primo, secondo e terzo grado, e nissun'altra persona forestiera di qualunque stato, grado e condizione si sia. La cerimonia di dare l'abito o della professione si farà il giorno dopo pranso, nel qual tempo vi si concede un sermone alla grada, purché non v'intervenghino altre persone fuor delli parenti in primo e secondo grado solamente con le porte della chiesa serrate. E finalmente, le spese che per tal causa si faranno così dentro come fuori del monastero non possano eccedere la somma di onze quaranta. Però Sua Eminenza comanda che tutte queste ordinazioni s'abbino da osservare inviolabilmente e che la superiore del monastero sia obligata avvisare o leggere alcuni giorni prima le presenti ordinazioni alli parenti di detta monaca, sotto pena di sospensione d'ufficio. E nel giorno di tal monacato o professione, vedendo la superiore che in tutto o in parte non si osservassero o che v'intervenissero altre persone oltre li parenti ne' gradi assegnati, in tal caso abbi per quel giorno da lasciare tal cerimonia e farne subito parte a Sua Eminenza o suo visitatore.

I non pochi inconvenienti causati dalle monacazioni erano stati già evidenziati in occasione della visita pastorale del 1615, allorché l'Arcivescovo aveva sottolineato gli abusi indiscriminati connessi a questo tipo di cerimonie, prescrivendo maggiore sobrietà sul piano sonoro:⁵⁷

E perché al tempo di pigliar l'abito e doppo al far la professione era un abuso di far gran spesi et prevenzioni soverchi di convitar genti, conciar le chiese et anco di mangiare in essi di modo che molte volte era maggiori la spesa chi si faceva in questa vanità chi la doti che si dava al monastero, et molti li inconvenienti che nascevano di tanto concorso, commandai chi per simili atti non si invitassero se non i parenti della monaca sino al quarto grado, così uomini come donne, et nella chiesa non si facessi maggior apparato d'una messa cantata con musica et sermoni, proibendo sotto gravi pene il mangiare nella chiesa e che non si facessi maggior spesa di cento scudi al più.

Nonostante i ripetuti divieti, le celebrazioni continuarono a essere caratterizzate da dissolutezza e lusso sfrenato. Infatti, i documenti d'archivio e altre fonti dimostrano come le cerimonie di accoglienza delle monache e della loro professione fossero caratterizzate da azioni rituali specifiche, nonché da esibizioni musicali di rilievo.

Anche in questo caso l'interazione tra musica e spazio architettonico merita un'attenzione particolare. Infatti, per l'occasione gli spazi conventuali erano ridefiniti e concepiti come un vero e proprio teatro destinato all'ammirazione pubblica. Le fonti di Sei e Settecento spesso vi si riferiscono in questi termini, sottolineando l'eliminazione di ogni divisione spaziale. Inoltre, in molte istituzioni era comune celebrare il primo ingresso di una monaca attraverso rappresentazioni teatrali, spesso accompagnate da musica e caratterizzate da sfarzo di apparati. Ma erano soprattutto le cerimonie di vestizione e le professioni ad apparire particolarmente spettacolari. Infatti, durante queste "profane solennità" tavole e banchi venivano collocati nei parlatorii, e da questi si dispensavano pubblicamente diversi rinfreschi, non diversamente da quanto accadeva nei teatri cittadini. Inoltre, dopo la cerimonia, gli invitati si trattenevano fino a tarda notte, chiacchierando, scher-

⁵⁷ *Relationes ad limina panormitan.* cit., cc. 179r-179v; cit. in MANDUCA, *Appunti per una storia* cit., p. 759.

zando e gustando le prelibatezze preparate dalle monache.⁵⁸ In tal modo, il matrimonio mistico diventava a tutti gli effetti un evento mondano, sia per lo sfarzo delle più ricche decorazioni, sia per l'ostentata illuminazione della cera, sia per la raffinata musica che era possibile ascoltare nelle chiese.⁵⁹

Dalla seconda metà del Seicento si assiste al moltiplicarsi di opere in musica espressamente composte per le suddette occasioni e affidate ai più rinomati maestri disponibili sulla piazza palermitana. Di questa fiorente attività rimane traccia nel consistente numero di libretti superstiti, pubblicati sino alla fine del secolo successivo. Sui frontespizi tali opere assumevano nomi diversi, ma con la prevalenza del termine *dialogo*, ricorrente nella musica sacra siciliana del periodo. A musicare le *azioni* per le monacazioni, spesso uniche e quindi di rado riprese in altre occasioni, erano chiamati i maestri più noti del panorama musicale cittadino, molti dei quali intrattennero rapporti continuativi con i monasteri palermitani. Fra questi Bonaventura Rubino, Francesco Italia, Bonaventura Aliotti, Ignazio Pulici, Bartolomeo Provenziale, Girolamo Sbacchi, Fabrizio La Rocca, Pietro Pizzolo, Francesco Baiada. È inoltre nel corso del Settecento che si rinsaldano i legami con Roma e Napoli, come testimonia la presenza di musiche composte da autori attivi in altri contesti: Nicolò Filomena, Antonino D'Accardo, Virgilio Cimapani, Domenico Severino, Gaetano Signorile, Gennaro Manna, Panuzio Gigli, fino a nomi del calibro di Niccolò Jommelli e David Perez.

La maggior parte dei libretti rimanda ancora una volta alla fiorente attività musicale promossa dal monastero di S. Caterina. Il ricorrere dei medesimi nomi, riconducibili alle famiglie più nobili della città, conferma il carattere elitario e per lo più privato del cenobio, nel quale la vita delle fanciulle sembrava proseguire all'insegna degli stessi agi cui erano abituate. La stessa carica di priora era spesso considerata trasmissibile e inalienabile, analogamente ai già discussi spazi residenziali che caratterizzavano il chiostro e che confermano ulteriormente il peso che le ingerenze del mondo esterno esercitavano sulle dinamiche di gestione patrimoniale e culturale del monastero.⁶⁰ Ciò a volte si rifletteva nei titoli stessi delle composizioni musicali, che nell'alludere al cognome della monacanda costituivano un ulteriore omaggio al prestigio del suo casato. Accadeva così che per la monacazione nel 1707 di Felice Giuseppa Lanza si proponesse l'esecuzione della *Nuova lancia dolce feritrice del cor di Cristo*, cantata a tre voci e strumenti.⁶¹ In questo caso la celebrazione ebbe luogo sotto il governo della priora Paola Blasca, altra esponente della famiglia Corvino, figlia di don Blasco, primo principe di Mezzojuso, e prozia dei già citati Pietra Vittoria e Blasco Corvino Migliaccio.⁶²

⁵⁸ Cfr. *Ragguaglio delle contraddizioni sostenute dalla pastorale vigilanza di monsignore D. Marcello Papiniano Cusani, arcivescovo di Palermo*, Lucca, s.e., 1759, pp. 30-31.

⁵⁹ Cfr. LEANTI, *Lo stato presente della Sicilia* cit., p. 44.

⁶⁰ Sulle priorie di S. Caterina nel secolo XIV si veda il capitolo *Donne al comando: priorie, vicarie e badesse* in SARDINA, *Il monastero di Santa Caterina e la città di Palermo* cit., pp. 47-67.

⁶¹ *La nuova lancia dolce feritrice del cor di Cristo. Cantata a 3 voci e più stromenti. Da farsi in occasione del monacato della signora suor Felice Giuseppa Lanza nel monistero di S. Caterina del Cassaro di Palermo l'anno 1707. Sotto il governo della m. r. madre priora suor Paola Blasca Corvino. Consecrata al merito della signora D. Emmanuela Marchesa Lanza, duchessa di Brolo, marchesa della Ficarra, baronessa del Regio Demanio e Pittari e prima baronessa di questo Regno &c.*, Palermo, Giovanni Battista Aicardo, 1707. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., IV, p. 263, n. 16822.

⁶² Cfr. I. GATTUSO, *I Corvino*, Palermo, Tumminelli, 1973, pp. 35-40.

Non è chiara la natura dell'apporto musicale che le religiose offrivano a tali occasioni. Già in altra sede ho avanzato l'ipotesi che durante la cerimonia la stessa monacanda venisse coinvolta in esecuzioni più o meno complesse, come suggerisce il libretto di *Tre palme da un sol cimento* (1711), dialogo a sette voci composto da Francesco Baiada per la monacazione a S. Caterina di Francesca Maddalena Platamone.⁶³ Alla fine del libretto è presente un *mottetto alla grada*, molto simile a un breve dialogo, e probabilmente così chiamato per il luogo in prossimità del quale veniva eseguito. Anche nel cerimoniale di corte di Napoli (1650-1717) troviamo uno specifico riferimento ai riti di professione nel monastero delle Clarisse di Donnaregina, in particolare al momento durante il quale il vicario del cardinale si avvicinava alle inferriate dietro le quali era presente la monaca, per benedire l'abito e passarlo attraverso la grata, mentre la fanciulla intonava qualche mottetto.⁶⁴

Il coinvolgimento delle monache in esecuzioni di una certa complessità richiedeva in ogni caso una specifica istruzione sul piano musicale, spesso antecedente all'ingresso in comunità. Tale istruzione riguardava sia le figlie dell'alta nobiltà cittadina, accolte nei cenobi di maggiore prestigio, sia le fanciulle appartenenti ai ceti meno abbienti, che convergevano in più modeste case monastiche. Quest'ultime venivano addestrate in ambito domestico o nei conservatorii cittadini, dove non era improbabile che si coltivasse lo studio del canto e della musica.⁶⁵ Nei monasteri più influenti era comunque consuetudine avvalersi di maestri di rilievo, il cui compito era di provvedere a un'appropriata formazione delle monache. L'apprendimento della musica era infatti considerato imprescindibile per un'adeguata celebrazione dei riti religiosi, il che portava le comunità più in vista ad avvalersi dei musicisti più rinomati nel panorama cittadino.

Tuttavia, la pratica di apprendere l'arte musicale da maestri esterni entrava nuovamente in contrasto con le direttive relative alla disciplina monastica. Infatti, ai diversi istituti si prescriveva di provvedere in modo autonomo alle necessità musicali interne, prevedendo che le monache già istruite nella musica eventualmente impartissero lezione alle altre consorelle. Anche in questo caso molte comunità si rifiutavano di rispettare le direttive ufficiali, tanto che agli inizi del Seicento Antonino de Gualtieri, *cantor* della cattedrale di Agrigento e vicario del vescovo della medesima diocesi Juan de Horozco y Covarrubias (ca. 1545 - 1610), aveva proibito alle monache «d'imparar

⁶³ *Tre palme da un sol cimento. Dialogo a 7 voci e stromenti da cantarsi nel venerabile monasterio di Santa Caterina, nel professarsi monaca la signora suor Francesca Maddalena Platamone sotto il felice governo della m. r. madre suor Flavia Domenica Colonna, priora di detto venerabile monasterio. Posto in musica dal signor don Francesco Bajada, maestro di cappella del Real Palazzo e del Giesù di Palermo*, Palermo, Antonio Pecora, 1711. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., V, p. 367, n. 23573.

⁶⁴ *Cerimoniale del Vicereame spagnolo e austriaco di Napoli. 1650-1717*, a cura di A. Antonelli, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, p. 243.

⁶⁵ Un caso interessante è quello di Angela Sánchez, religiosa in S. Vito, che approfondisco in GRIPPAUDO, *Donne e musica* cit., pp. 446-447, e in EAD., «*Ad serviendum in cantari di musica et sunari di tasto*»: contesti e modalità di formazione musicale a Palermo in età moderna, in *La formazione musicale nel Meridione d'Italia tra Vicereame e Regno*, a cura di R. Cafiero e P. Maione, Napoli, Turchini, 2022, pp. 53-99: 74-76.

musica da magistri alli grati». ⁶⁶ Di lì a poco lo stesso Horozco ribadirà questo punto nel sinodo indetto probabilmente nel 1602, inasprendo le pene per i cenobi indisciplinati. ⁶⁷

Moniales omnes divinis horis in choro decantandis canto firmo et plano, sicuti ad haec tempora laudabiliter observatum est ut plurimum, utantur utque a secularium consuetudine seiuntam vitam vivant monasticam, musicae artem a nemine sive laicus sive clericus existat per cancellos aut aliunde discant, quamvis inter eas magistrum habere licentiam a qua edocere possint; sic enim observabunt statuta Sacre Congregationis et abbatissa evitabit suspensionem a suo officio, et moniales ipsae infligenda a nobis penam, et seculares sive clerici penam carcerationis ad nostrum beneplacitum duraturam.

4. Conclusioni

All'interno dello stretto legame esistente fra città e monasteri, che così tanto è stato valorizzato nella tradizione storiografica degli ultimi anni, il caso delle istituzioni femminili palermitane risulta esemplificativo e rilevante, sia in chiave di storia economico-sociale sia sul piano artistico e culturale. Le comunità religiose costituite da donne esercitavano, infatti, una forte influenza sul contesto cittadino, articolata su diversi fronti e nutrita di un uso spregiudicato del potere del parentado. Di fronte ai tentativi di riforma, non mancarono le lamentele delle monache che in diversi casi si sentivano private della libertà alla quale erano abituate. Forti dei privilegi goduti e della protezione garantita dalla posizione sociale, le religiose palermitane continuarono a dare scandalo nel mantenere contatti di diverso tipo con il mondo secolare. Anche gli interventi di tipo edilizio e architettonico sugli spazi particolari, attuati allo scopo di modificare l'assetto dei complessi più prestigiosi, non sortirono l'effetto desiderato, sfuggendo al controllo dei superiori.

La musica faceva parte di tali dinamiche, amplificando la vocazione urbana dei monasteri e la stretta connessione tra spazi architettonici, identità istituzionale, devozione e potere. La produzione musicale giocava un ruolo fondamentale nella proiezione sia concreta sia metaforica delle voci delle monache palermitane nel mondo e nella società esterni. Ciò valeva sia per le istituzioni che si distinguevano per la rigida clausura delle suore che ospitavano, ma anche per quei monasteri che quotidianamente mettevano in discussione regole e regolamenti. Tuttavia, l'idea che la musica potesse facilmente corrompere il corpo e lo spirito di una religiosa era ricorrente e difficile da sradicare. Per questo motivo si reputava opportuno che le monache evitassero il più possibile le distrazioni musicali, rispettando la suddivisione degli spazi e partecipando alle celebrazioni senza essere viste. Al contrario, le abitanti dei chiostri usavano la musica come mezzo per negoziare i confini della loro reclusione e riaffermare la loro individualità, al fine di mantenere o rafforzare le connessioni con il mondo esterno. I legami tra istituzioni femminili, mecenatismo musicale e contesto urbano si rafforzavano durante le visite di personalità importanti o per gli eventi più prestigiosi.

I numerosi riferimenti alle esecuzioni in musica durante le vestizioni e professioni monastiche costituiscono un'ulteriore conferma dell'importanza che l'organizzazione di cerimonie son-

⁶⁶ V-CVaav, Congr. vescovi e regolari, Positiones, 1601 C-G; cfr. R. MANDUCA, *La Sicilia la Chiesa la storia. Storiografia e vita religiosa in età moderna*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2012, p. 210.

⁶⁷ V-CVaav, Congr. Concilio, Relat. Dioec., b. 18/A, cc. 37v-38r. Tali costituzioni si trovano accluse alla relazione *ad limina* del 1603. Esse sono riportate in MANDUCA, *La Sicilia la Chiesa la storia* cit., pp. 217-233.

tuose, sul piano visivo come su quello sonoro, rivestiva nel panorama del periodo. A dispetto dei numerosi tentativi ufficiali di vietare gli eccessi e gli sprechi musicali, le nobili famiglie palermitane facevano a gara per offrire uno spettacolo degno del loro prestigio. In queste occasioni, l'architettura conventuale si trasformava in un vero e proprio teatro volto a mostrare una "spettacolarità" condivisa per mettere in evidenza l'identità delle monache, nonché sottolineare l'importanza dei loro legami familiari. La musica diventava così partecipe di un orizzonte fortemente rappresentativo che, al di là di ogni tentativo di controllo, esprimeva una logica più legata a esigenze dinastiche e di reputazione sociale che al pedissequo rispetto dei canoni disciplinari.

ILARIA GRIPPAUDO è dottore di ricerca alla "Sapienza" di Roma e ora ricercatrice in Musicologia nell'Università di Palermo. Ha partecipato a diversi progetti di ricerca, collaborando con istituzioni sia italiane sia estere. Nel 2014 le è stato attribuito il premio "Pier Luigi Gaiatto" dalla Fondazione Levi di Venezia. Fra il 2023 e il '24 è stata *visiting scholar* nell'Universitat de València e nell'Universitat Autònoma de Barcelona. I suoi interessi vertono su tematiche che spaziano dalla vita musicale in Sicilia alla storia dell'opera, dallo studio degli *historical soundscapes* alla musica nei monasteri femminili.

ILARIA GRIPPAUDO received her Ph.D. from the "Sapienza" University of Rome and is now Assistant Professor in Musicology at the University of Palermo. She has participated in several research projects, collaborating with institutions both in Italy and abroad. In 2014, she was awarded the "Pier Luigi Gaiatto" Prize by the Fondazione Levi of Venice. In 2023-24 she was a Visiting Scholar at the Universitat de València and Universitat Autònoma de Barcelona. Her research interests range across a broad spectrum of issues, from musical life in Sicily to the history of opera, from historical soundscapes to music in female convents.

Questioni storiche, teoriche ed estetiche

JEFFREY KURTZMAN*
Washington University, St. Louis, United States

IL *DUO SERAPHIM* DI MONTEVERDI E IL RUOLO DEI MOTTETTI NELLA LITURGIA POSTRIDENTINA

RIASSUNTO – Il *Duo Seraphim*, il terzo dei *sacri concentus* del *Vespro della Beata Vergine* (1610) di Claudio Monteverdi, è stato spesso ritenuto inadatto a una festa mariana, sia in sostituzione di un'antifona sia come mottetto interpolato, a causa del suo testo riferito alla Trinità. Tuttavia, ricerche recenti sulla presenza di testi non canonici nella liturgia conducono a una conclusione contraria: la Trinità è menzionata numerose volte nei vespri, anche in quelli dedicati a Maria, nei testi per la dossologia minore e in altri testi. Il *Duo Seraphim* implicitamente invoca Maria come tramite del passaggio dalla teologia dell'Antico Testamento a quella del Nuovo Testamento; esso risulta quindi affatto idoneo come testo da interpolare in un vespro mariano, come ha fatto Monteverdi.

PAROLE-CHIAVE: Claudio Monteverdi; vespri; Beata Vergine; *sacri concentus*; *Duo Seraphim*

Monteverdi's "Duo Seraphim" and the role of motets in post-Tridentine liturgy

ABSTRACT – *Duo Seraphim*, the third of Claudio Monteverdi's *sacri concentus* in his *Vespro della Beata Vergine* (1610), has frequently been cited, because of its trinitarian text, as inappropriate for inclusion in a Marian vespers service, whether as an antiphon-substitute or simply as an inserted motet. However, recent research on criteria for introducing non-canonical texts into the liturgy illustrate just the opposite conclusion: the Trinity is mentioned multiple times in any vespers service, including those of Mary, through the lesser doxology and other texts. *Duo Seraphim* implicitly invokes Mary as the vehicle for the transition from the theology of the Old Testament to that of the New Testament. *Duo Seraphim* is thus eminently suitable as a text for interpolation into a Marian vespers, as Monteverdi has done.

KEYWORDS: Claudio Monteverdi; vespers; Blessed Virgin; motets; *Duo Seraphim*

* ✉ jgkurtzm@wustl.edu;  <https://orcid.org/0000-0002-0382-5636>

Nel 2012 Jonathan Wainwright, scrivendo sull'esecuzione del *Vespro della Beata Vergine* (1610) di Monteverdi nel *Cambridge History of Musical Performance*, si è inserito nel noto dibattito riguardo ai cinque *sacri concentus*: ovvero se il loro ordine fra i salmi sia casuale o se Monteverdi li abbia collocati tra i salmi in sostituzione delle antifone proprie della liturgia vespertina per le feste maggiori della Madonna.

Tab. 1 – C. MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine* (1610): salmi e *sacri concentus* (mottetti).

Dixit Dominus	<i>Nigra sum</i>
Laudate pueri	<i>Pulchra es</i>
Laetatus sum	<i>Duo seraphim</i>
Nisi Dominus	<i>Audi coelum</i>
Lauda Jerusalem	<i>Sonata sopra Sancta Maria</i>

Riportando la tesi della sostituzione delle antifone con i *sacri concentus*, Wainwright ha scritto: «As always, things are not quite so simple, for it has been noted that *Duo Seraphim*, having a Trinitarian text, is out of place in a Marian Vespers and is unlikely to have replaced a Marian antiphon».¹ Cito un musicologo eccellente e di chiara fama come Wainwright non per sminuirlo, ma perché è solo uno dei tanti studiosi che recentemente hanno espresso obiezioni alla teoria che la stampa del 1610 di Monteverdi fosse stata concepita per fornire un vespro completo, includendo i cinque *sacri concentus*, più comunemente chiamati 'mottetti'. Di fatto, *Duo seraphim*, il terzo dei cinque, è l'unico brano che non nomina Maria né utilizza i testi del *Cantico dei cantici* associati alla Madonna fin dai primi secoli della cristianità, che costituivano le fonti per diverse antifone mariane. A un primo sguardo, quindi, il testo di *Duo seraphim* si pone in contraddizione con la tesi della sostituzione delle antifone, fortemente sostenuta da Steven Bonta nel 1967 e avallata da molte conferme documentarie, che però non tengono in conto l'anomalia apparente relativa al suo testo.²

Nondimeno, come scrive Wainwright, le cose non sono così semplici. Infatti, nuove indagini sul ruolo dei mottetti nella liturgia proiettano una luce molto più estesa sulla complicata questione del loro impiego nella liturgia postridentina e sui criteri adottati nella scelta dei testi da inserire nelle celebrazioni delle feste. Vorrei qui riassumere e sintetizzare tali ricerche per confutare definitivamente l'affermazione che il *Duo seraphim* sia fuori posto in un vespro mariano, dimostrando invece la sua coerenza con il contesto.

I mottetti, definiti generalmente come testi sacri latini, spesso senza funzioni liturgiche specifiche, godevano di un'ampia tiratura, fin dalle primissime pubblicazioni a caratteri mobili. La varietà dei testi si rifletteva nella loro versatilità d'impiego: essi venivano infatti adottati in celebrazioni paraliturgiche, negli oratorii, nelle processioni, nelle residenze e cappelle private, nei conviti e in qualsiasi altra circostanza in cui fosse richiesta musica di carattere devozionale.

Sono molto grato a Licia Mari per il suo contributo alla traduzione italiana di questo testo. Queste le sigle RISM impiegate nel presente saggio: I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica; I-Nc = Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella".

¹ Cfr. J. WAINWRIGHT, *Case Study: Monteverdi, Vespers (1610)*, in *Cambridge History of Musical Performance*, a cura di C. Lawson e R. Stowell, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 448-470: 452.

² Cfr. S. BONTA, *Liturgical Problems in Monteverdi's Marian Vespers*, «Journal of the American Musicological Society», XX, 1967, pp. 87-106.

A questi impieghi se ne aggiungeva un altro, più particolare e molto diffuso fino agli anni del Concilio di Trento, ossia tra il 1545 e il '63. Si tratta dell'inserimento di testi non canonici nelle liturgie fissate in aggiunta o in sostituzione di testi ufficiali. Si pensi alle numerose sequenze bandite dalla liturgia da parte dei padri conciliari. Il nuovo *Breviarium romanum* del 1568 e il *Missale romanum* del 1570, pubblicati nel periodo immediatamente successivo alla chiusura del Concilio, avevano lo scopo di standardizzare le celebrazioni liturgiche in versioni autorizzate.³ Con l'eccezione di liturgie locali più antiche di duecento anni o della liturgia unica della chiesa palatina di S. Barbara a Mantova, approvata ufficialmente solo nel 1583, tutte le deviazioni dai nuovi libri avrebbero dovuto essere approvate dalla Sacra Congregazione dei riti di Roma.

Alcuni anni dopo, nell'anno 1600, la prima edizione del *Caeremoniale episcoporum* fu redatta per regolare nel dettaglio la liturgia ufficiale da parte di vescovi e di altri prelati nelle chiese cattedrali, metropolitane e collegiate.⁴ Tuttavia, ancora nella seconda metà del secolo XVII interpolazioni non liturgiche nella messa e nell'ufficio rimanevano un problema per la Chiesa romana. I papi Alessandro VII nel 1657, Innocenzo XI nel 1687 e Innocenzo XII nel 1692 emanarono bolle che prescrivevano che tutte le composizioni eseguite nelle chiese e cappelle di Roma dovessero impiegare soltanto i testi contenuti nel breviario e nel messale, o parole derivate dalle Sacre Scritture o dai santi padri autorizzate dalla Sacra Congregazione dei riti.⁵ Innocenzo XII aveva anche ordinato esplicitamente che le antifone dei vespri – recitate prima e dopo ciascun salmo – fossero cantate senza nessuna alterazione.⁶ Tali ammonimenti mostrano che le regole non erano sempre seguite, nonostante le severe pene minacciate nelle bolle e nei decreti emessi da singoli vescovi. Se nemmeno i papi riuscivano ad avere il completo controllo della situazione a Roma, cosa dobbiamo pensare delle oltre trecento diocesi in Italia, per non parlare poi degli altri paesi cattolici?

In realtà, l'azione liturgica prescritta e la sua esecuzione pratica erano due fenomeni spesso diversi e distinti, perfino all'interno del Vaticano stesso. La frequenza di tali deviazioni dalla liturgia autorizzata è stata messa in evidenza da studi recenti e da documenti storici. Vorrei ricordare brevemente i principali, al di là delle bolle papali e del saggio di Bonta già citato.

Nel 1981 Anthony Cummings pubblicò un'analisi dei diari della Cappella Sistina nel Cinquecento e primo Seicento nei quali sono indicati i mottetti eseguiti durante le messe all'offertorio, all'elevazione o dopo l'*Ite missa est*.⁷ Alcuni testi di questi mottetti erano tratti dall'ufficio per la festa del giorno, ma altri non presentavano alcuna relazione con esso. Secondo Cummings, questi ultimi non sono i più consueti: «for the most part, the texts of the motets clearly pertain to the liturgy of

³ Cfr. *Breviarium romanum ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum Pii V Pont. max. iussu editum*, Romae, apud Paulum Manutium, 1568; *Missale romanum ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum Pii V Pont. max. iussu editum*, Roma, eredi di Bartolomeo Faletti, Giovanni Varisco e soci, 1570.

⁴ Cfr. *Caeremoniale episcoporum iussu Clementis VIII Pont. max. novissime reformatum. Omnibus ecclesiis, praecipue autem metropolitanis, cathedralibus & collegiatis perutile ac necessarium*, Roma, Tipographia linguarum externarum, 1600.

⁵ Cfr. R. F. HAYBURN, *Papal Legislation on Sacred Music: 95 A.D. to 1977 A.D.*, Collegeville, MN, Liturgical Press, 1979, pp. 76-81.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 80.

⁷ Cfr. A. M. CUMMINGS, *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV, 1981, pp. 43-59.

the feast on which they were performed».⁸ Nei diari della Cappella Sistina i mottetti sono menzionati solo in riferimento alla messa, non all'ufficio, ma questa limitazione poteva riferirsi solo alla cappella stessa. In ogni caso, l'affermazione secondo la quale i mottetti si riferivano alla liturgia della festa è cruciale, in quanto la festa comprende non solo la messa o il vespro, ma anche tutte le ore dell'ufficio. Quindi, la questione rilevante sul *Duo seraphim* è: «It is truly out of place within a Marian feast, understood in its totality, including the variety of liturgical texts of the mass, all the office hours, and the readings from the evangelist and the epistle of the day?».

Il primo libro di mottetti del Palestrina, *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum* a quattro voci del 1564, pubblicato subito dopo la conclusione del Concilio di Trento, è uno dei primi, se non il primo, ad accostare a ciascun titolo la festa appropriata.⁹ La sola indicazione delle feste, però, non è sufficiente a stabilire l'effettivo impiego nella liturgia del giorno.

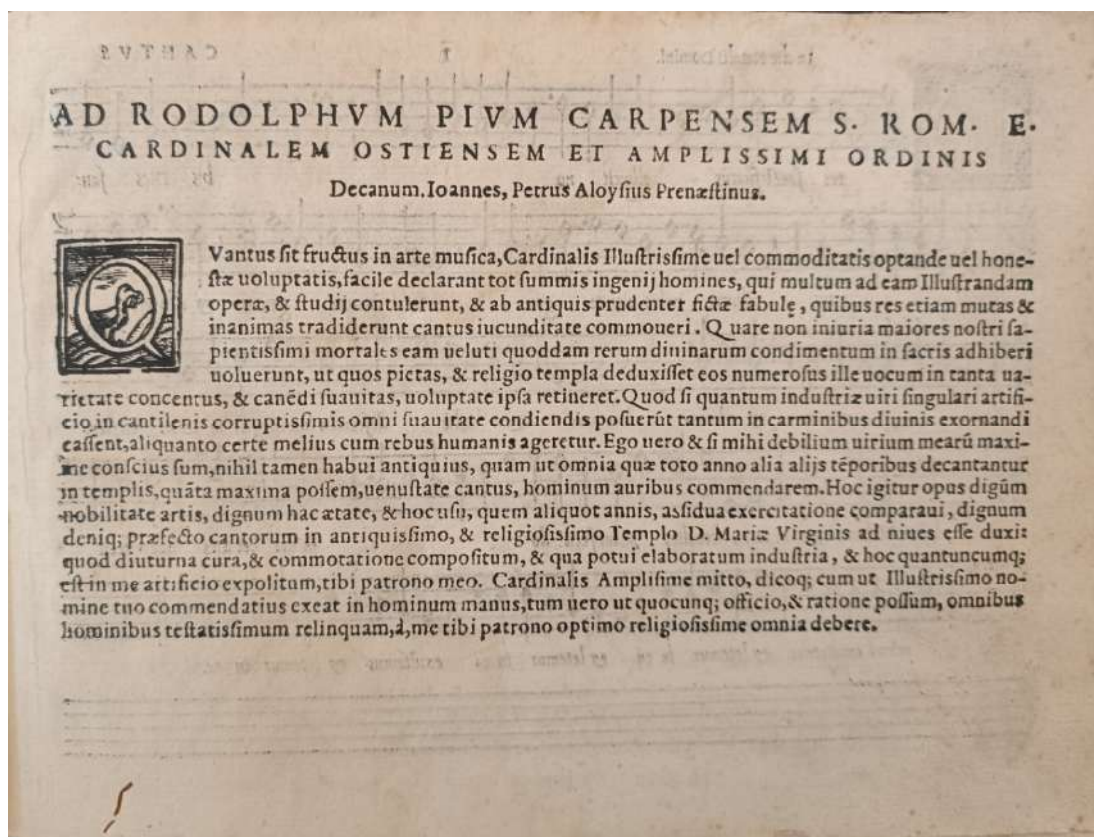


Fig. 1 – GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum* (1564): lettera dedicatoria.

⁸ *Ivi*, pp. 57-59.

⁹ Cfr. GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum* [...] *quaternis vocibus* [...] *liber primus*, Venezia, Antonio Gardano, 1564 (RISM B/I P689). Il libro-parte del Tenore è conservato in I-Nc, ARMADI 39.1.20 (15); l'edizione del 1571 (RISM B/I P690) si trova completa in I-Bc, T.263.