



Artes

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

QUADERNI



Musica e liturgia in Italia nel Sei e Settecento

a cura di Elisabetta Pasquini



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
DELLE ARTI

Quaderni di «Artes»

collana diretta da

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

comitato scientifico

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

comitato di redazione

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

politiche editoriali

referaggio *double blind*

© 2025 The Author(s)

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

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

Musica e liturgia in Italia nei Sei e Settecento

a cura di Elisabetta Pasquini

edito da

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

Quaderni di «Artes»
volume n. 1

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

la redazione del volume presente è stata curata da Ivano Bettin

foto in copertina

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

ISBN (*online*): 9788854972032

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8514>

INDICE

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

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-CVav = 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 illustriiss. et reverendiss. dominum fratrem Octavianum de Precone archiepiscopum dictae diocesanae congregationis*, Palermo, Matteo Mayda, 1565.

¹⁰ Cfr. *Constitutiones illustr. et reveren. dni D. Caesaris Marulli, archiepiscopi panor. in diocesan 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'eminetissimo 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 chiostri 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 faccino 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 parlati 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 vicereame 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'Ereca. 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.

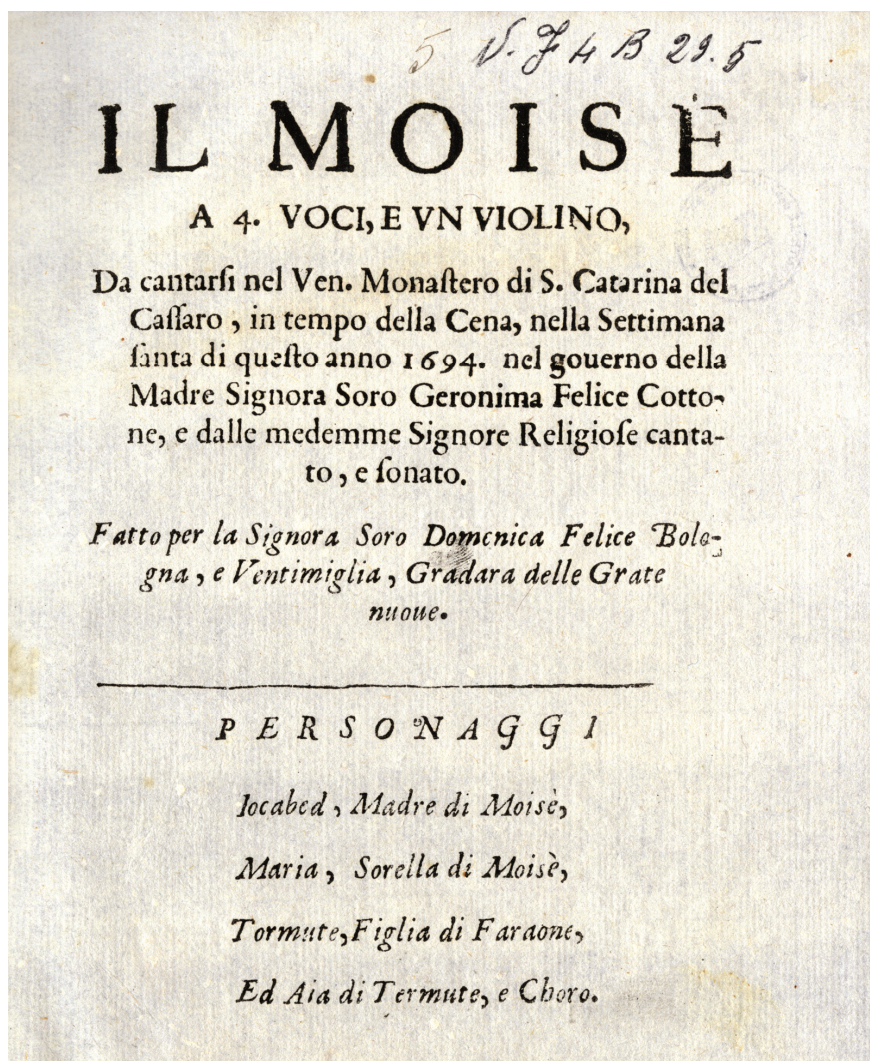


Fig. 2 – Frontespizio del *Moisè a 4 voci e un violino*, da cantarsi nel ven. monastero di S. Catarina del Cassaro, in tempo della cena, nella settimana santa di questo anno 1694 nel governo della madre signora soro Geronima Felice Cottonne, e dalle medemme signore religiose cantato e sonato. Fatto per 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.

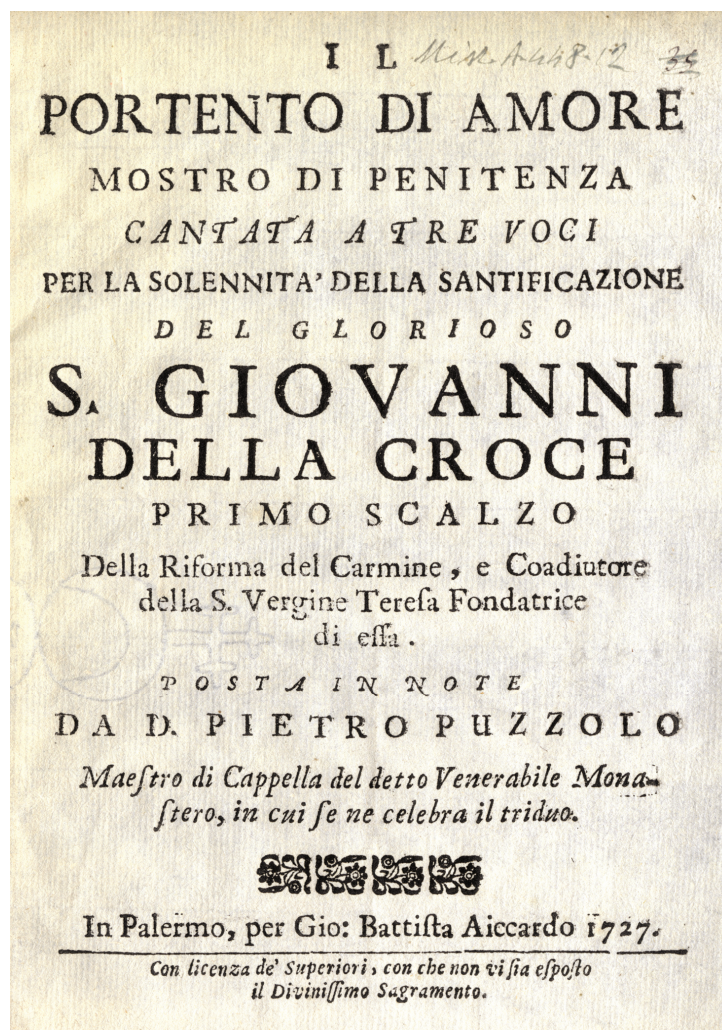


Fig. 3 – Frontespizio del *Portento di amore mostro di penitenza. Cantata a tre voci per la solennità della santificazione del glorioso s. Giovanni della Croce, primo scalzo della riforma del Carmine e coadiutore della s. vergine Teresa, fondatrice di essa. Posta in note da D. Pietro Puzzo, maestro di 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 apparsa 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 furono 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.