

‘Histriones sunt maximi’. I gesuiti di Palermo, le attività musicali e i rapporti con David Perez

Ilaria Grippaudo
University of Palermo
ilaria.grippaudo@gmail.com

Abstract. During his years in Palermo (1734-1748), David Perez collaborated with various institutions, in particular with the Jesuits, before being appointed Vice-Master of the Palatine Chapel, probably in 1739. Undoubtedly, the Jesuits were among the most influential orders in Palermo, standing alongside other congregations, such as the Dominicans and the Theatines, with whom they often competed. This was particularly evident in relation to music, which the Jesuits considered a powerful instrument of consensus. For the Jesuits, Perez composed three Latin cantatas, performed during graduation ceremonies, and *Il ritorno di Tobia*, 'dramma per musica' performed in 1753 for the Forty Hours. Such devotion was particularly promoted by the Society of Jesus, especially on a musical level. It is no coincidence that archival sources refer to the custom of proposing *dialoghi* especially during the Forty Hours. Numerous titles belonging to the genre were also attested during the Christmas Novena and on other religious occasions. Archival documents provide information on the Collegio's music chapel (founded in the first half of the 17th century), mentioning the masters in charge of the organisation, the hiring of professional musicians, the occasions that required musical accompaniment, repertoires, and the names of composers. At the same time, we learn about the musical habits of the Company in the 18th century, which was used to patronise new compositions, but also to rework existing works - including music by Perez - and adapt them to the needs of the institution.

Keywords: David Perez, Palermo, Society of Jesus, Oratorio, Forty Hour Devotion.

1. INTRODUZIONE

Negli ultimi anni lo studio delle attività musicali promosse a Palermo nel Settecento ha visto un incremento significativo. Il merito va ai contributi di taglio generale comparsi sull'argomento, in particolare ai due articoli di Roberto Pagano e Anna Tedesco, pubblicati a distanza di poco più di vent'anni, che hanno considerato il panorama musicale palermitano nel suo complesso¹. In altri casi l'attenzione si è focalizzata su tematiche più specifiche, decidendo di riservare al contesto uno sguardo più secondario. In tale ambito rientrano anche i due saggi su David Perez, compositore napoletano attivo a Palermo dal 1734 al 1748². I due articoli, anch'essi a firma di Pagano e Tedesco, miravano a ricostruire l'attività di Perez nella capitale siciliana raccogliendo le informazioni allora disponibili, senza però perdere di vista la centratura sul musicista napoletano. In questo saggio intendo, invece, ribaltare la prospettiva, prendendo le mosse dal contesto palermitano e inserendovi la figura di Perez alla luce di nuove acquisizioni documentarie³.

Il caso di Perez risulta, peraltro, appropriato per confermare uno dei punti fermi nello studio a Palermo della committenza musicale riferita agli ordini religiosi: la preminenza culturale dei gesuiti. Quest'ultimi riuscirono a occupare un posto di assoluto rilievo nella promozione delle iniziative più importanti, in ambito artistico come in quello musicale. Come già discusso in altra sede⁴, è alla luce del principio della manifestazione del potere che si spiegano alcuni dei tratti caratteristici della politica culturale dei gesuiti a Palermo, in particolare la molteplicità delle iniziative che attuarono sin dal loro arrivo in città nel 1549. Tali

¹ Cfr. R. Pagano, *Le attività musicali nella Sicilia del Settecento*, in *La Sicilia nel Settecento*, Atti del convegno (Messina, 2-4 ottobre 1981), Università degli Studi di Messina, Messina 1986, vol. II, pp. 859-899; A. Tedesco, *Aspetti della vita musicale nella Palermo del Settecento*, in *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, a cura di M. Guttilla, Kalós, Palermo 2008, pp. 395-405.

² Sulla personalità e la produzione di David Perez, oltre ai contributi citati nelle note successive, cfr. M. Dottori and P.J. Jackson, s.v. «Perez David [Davide]», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 19, 2001, pp. 336-341.

³ R. Pagano, *David Perez nel contesto musicale palermitano di metà Settecento*, «Avidi Lumi», 5, 2002, 14, pp. 6-15; A. Tedesco, *David Perez maestro di cappella a Palermo*, ivi, pp. 35-45.

⁴ Cfr. I. Grippaudo, *I Gesuiti e la musica a Palermo fra Rinascimento e Barocco*, in *Musica tra Storia e Filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, a cura di F. Nardacci, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 2010, pp. 279-311.

iniziative mirarono a coinvolgere tutti i campi attraverso i quali potersi rendere pubblicamente visibili: il campo artistico e architettonico, in primo luogo, ma anche quello letterario, teatrale e pedagogico. In particolare quest'ultimo consentiva la forma più duratura ed efficace di acquisizione di consenso trasversale, intento primario della Compagnia sin dalla sua fondazione.

Considerando le precedenti variabili, non stupisce che l'indagine sulle attività musicali presso la Compagnia di Gesù costituisca una delle aree più complesse relativamente alle istituzioni palermitane fra Cinque e Settecento, a causa anche della mole di materiale documentario che purtroppo non trova riscontro in un'adeguata presenza di manoscritti musicali. A fronte, infatti, di molteplici testimonianze su repertori, su musicisti e compositori, sulle iniziative di maggiore spicco e sulle pratiche performative, si conserva un fondo musicale di dimensioni relativamente contenute, con testimoni per lo più risalenti al XIX secolo⁵. Viceversa, le notizie documentarie dimostrano che già a partire dal secondo Cinquecento l'intervento dei gesuiti nel contesto musicale palermitano fu rilevante e decisivo, con un picco di produzione e di relative informazioni che caratterizza la prima metà del XVIII secolo.

Una volta precisato il ruolo dei gesuiti nelle dinamiche di proiezione sonora del potere, nonché di arricchimento in chiave spettacolare del panorama musicale cittadino, mi concentrerò su alcuni momenti fondamentali dell'espansione culturale della Compagnia e su come tali eventi riuscirono a influire sul piano della commissione di lavori musicali appartenenti a generi diversi. In particolare la centratura sull'azione formativa e insieme spettacolare dei gesuiti spingerà a puntualizzare due questioni fondamentali: la produzione delle cantate per laurea, che direttamente chiama in causa i rapporti di collaborazione con David Perez, e la varietà di manifestazioni musicali caratterizzanti la metà del Settecento, fra cui gli spettacoli e i trattenimenti legati alla devozione delle Quarantore.

Le iniziative musicali dei gesuiti vanno dunque inquadrare in una panoramica articolata, che riesce a combinare diverse dimensioni: la dimensione della liturgia ordinaria, che richiedeva di essere espressa in termini sonori; la dimensione straordinaria di una cerimonialità sontuosa, in cui la musica costituiva un ulteriore mezzo di legittimazione di un potere che si poneva all'incrocio tra politica e religione; la dimensione educativa e pedagogica, rivolta a fasce d'età e categorie sociali diverse, ma in ogni caso strettamente connessa a eventi musicali di varia natura. Mettendo insieme questi aspetti, si ottiene un quadro ampio e variegato che permette non soltanto di tracciare un profilo delle manifestazioni musicali più rappresentative della Palermo barocca, ma anche di identificare i contatti e le modalità di collaborazione con alcune delle personalità di rilievo nel panorama del periodo, fra cui rientrava lo stesso Perez.

2. PROMOZIONE MUSICALE DEI GESUITI A PALERMO (XVI-XVII SEC.)

Rispondendo agli scopi di consolidamento del potere, sulla musica i gesuiti palermitani esercitarono un controllo privilegiato, impegnandosi in prima persona sul piano della committenza delle iniziative più importanti. Tale intervento si realizzava anche concretamente, come controllo dello spazio circostante, comportando forme di competizione con altre congregazioni religiose. La ricostruzione delle fasi di insediamento dei gesuiti sottolinea con forza questo aspetto. I primi padri operarono attivamente nel permeare il tessuto urbano, stabilendosi inizialmente presso l'abbazia di Santa Maria della Grotta e trasferendosi poi in via Toledo (il principale asse viario della città) dove nel 1586 venne posta la prima pietra della nuova *Domus Studiorum*. Al collegio venne aggregata una nuova chiesa, costruita a partire dai primi anni del Seicento, mentre l'abbazia originaria veniva distrutta e al suo posto edificata la Casa Professa, simbolo della magnificenza della Compagnia⁶.

Nel corso del Cinquecento le iniziative musicali più importanti riguardavano due ambiti. Innanzitutto l'organizzazione di eventi all'aperto che si nutrivano di ingredienti sempre più grandiosi e nei quali la musica ricopriva una funzione significativa, spesso rimandando agli intenti pedagogici della Compagnia. Si pensi, ad esempio, al *Trionfo della morte*, scenografica processione organizzata nel 1567, che risentiva dell'influsso di analoghe cerimonie spagnole, grazie anche al rilievo conferito alla parte musicale. L'evento

⁵ Sulla collezione musicale dei gesuiti cfr. S. D'Ippolito Tamburo, *Il fondo dei manoscritti musicali di Casa Professa. Storia e catalogazione* (tesi di laurea, Università degli studi di Palermo, 2014-2015). Fra i manoscritti rimasti è presente una copia ottocentesca di un *Victime Paschali Laudes* di Perez.

⁶ Alla Casa Professa e al Collegio si aggiunsero la chiesa del Noviziato sotto il titolo del Santissimo Sacramento, costruita fra il 1607 e il 1620, la chiesa di San Francesco Saverio, fondata nel 1633, e la quinta casa per gli esercizi di Sant'Ignazio, alla quale venne aggregata la chiesa della Madonna del Paradiso, ultimata nel 1737. Sulle due principali istituzioni, cfr. M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme: il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo*, Lybra Immagine, Milano 2001; G. Scuderi, *Dalla Domus studiorum alla Biblioteca centrale della Regione Siciliana: il Collegio Massimo della Compagnia di Gesù a Palermo*, Regione siciliana, Palermo 1995.

acquisì un significato ulteriore in relazione alla data, primo giorno di Quaresima, e al messaggio di contrizione che rispondeva alle esigenze di morigeratezza richieste dagli eccessi del Carnevale. Tuttavia, gli ingredienti messi in campo sembravano avvalersi degli stessi meccanismi che la Compagnia intendeva osteggiare, con ampio dispiego di luminarie, di musica, di ‘mascherate’. Tutto ciò, anche a distanza di secoli, suscitava il disappunto dei commentatori, che affermavano con sdegno *histriones sunt maximi*⁷.

Quanto fosse determinante l’apporto musicale dei gesuiti alle cerimonie *en plein air* ci viene anche testimoniato dalla descrizione dei festeggiamenti per l’arrivo in città delle reliquie di Santa Ninfa (1593). In quell’occasione l’intero contesto urbano si trasformò in un teatro all’aperto, coinvolgendo le istituzioni più importanti del territorio. Numerosi e molteplici furono i contributi musicali, ma i gesuiti si distinsero nel proporre un dialogo in lingua latina con tre interlocutori (Santa Ninfa, Angelo Gabriele, Angelo Uriele), recitato su una piattaforma dagli studenti del collegio. La musica vi interveniva in diversi punti, e soprattutto nella parte conclusiva, quando i due angeli, nell’eseguire i versi finali, ribadivano nelle due immagini della corona e dello scettro l’allusione alle trasformazioni che l’assetto cittadino stava subendo in quegli anni⁸.

Per le modalità di interazione tra musica e recitazione, il dialogo di Santa Ninfa permette di ricollegarsi al secondo ambito di intervento musicale dei gesuiti a partire da fine Cinquecento, ovvero il campo del teatro, che com’è noto fu particolarmente coltivato dalla Compagnia. Tale prassi riguardava anche il collegio palermitano, dove si promuovevano commedie e tragedie in latino. La componente sonora trovava posto nel prologo e negli intermezzi, come era consuetudine dell’epoca, con l’esecuzione di madrigali, di arie e di altri brani, spesso con l’accompagnamento di strumenti musicali.

Non disponiamo di informazioni dettagliate sui musicisti che venivano coinvolti nei drammi gesuitici. Sappiamo, però, che le collaborazioni della Compagnia interessarono alcune delle personalità più in vista del contesto cittadino. Diverse figure giunsero poi a ricoprire un ruolo fondamentale nel panorama musicale del XVII secolo, come ad esempio il gesuita Erasmo Marotta, membro della seconda generazione di polifonisti siciliani, attivo a Palermo nella prima metà del Seicento, o ancora Pietro Scarlatti, padre di Alessandro e capostipite della celebre famiglia di compositori, che dai gesuiti verrà ingaggiato come tenore nel 1652⁹. Nel corso del Settecento tali collaborazioni diventeranno ancor più significative e numerose, rendendo l’istituzione fra le più importanti per l’organizzazione delle iniziative musicali locali.

La crescente importanza musicale dei gesuiti nel contesto palermitano è confermata da ulteriori indizi. Nell’ambito propriamente sacro, dalla seconda metà del Seicento si evince il contributo della Compagnia per lo sviluppo del genere dell’oratorio, che in Sicilia più spesso prendeva la denominazione di dialogo, sul quale si avrà modo di tornare successivamente. Talmente incisivo fu tale apporto da spingere a conferire un certo credito all’affermazione di Giuseppe Sorge che all’inizio del Novecento esprimeva «il dubbio che l’abolizione del testo, e l’avvicinamento dell’oratorio al melodramma possa essere stata, in Sicilia, e forse altrove, opera dei Padri Gesuiti»¹⁰.

Quest’ultima affermazione allude al ruolo della Compagnia per la diffusione del melodramma. Ricordiamo che furono i gesuiti a chiamare a Palermo il castrato Marc’Antonio Sportonio, allievo di Carissimi al Collegio Romano, e interprete nel 1653 del *Costantino*, azione tragica con proemio, intermezzi e cori posti in musica da Giovanni Battista Fasolo. Negli anni successivi il cantante sarà tra gli organizzatori e interpreti della prima rappresentazione operistica di cui abbiamo notizia, il *Giasone*, con cui inizierà la stagione del melodramma a Palermo e della quale in questa prima fase Sportonio fu protagonista, non soltanto nelle vesti di interprete, ma anche di promotore e compositore¹¹.

L’influenza dei gesuiti per la diffusione dell’opera in musica non si esaurì in circostanze accidentali, ma ebbe modo di manifestarsi anche in interventi diretti. In particolare nel 1728 un evento aveva segnato un cambiamento nella storia delle attività musicali presso le istituzioni gesuitiche: la fondazione del nuovo

⁷ Nell’opuscolo del 1759 l’autore (forse Giovanni Gaetano Bottari) evidenziava anche gli aspetti musicali della cerimonia. Cfr. *Critica di un romano alle riflessioni del portoghese sopra il memoriale presentato dai PP. Gesuiti alla santità di Papa Clemente XIII...*, Nella stamperia privilegiata della suprema superiorità elvetica nelle prefetture italiane, Lugano 1759, pp. 125-126. Sul *Trionfo della morte* si veda G. Isgrò, *Teatro del ’500 a Palermo*, Flaccovio, Palermo 1983, pp. 170-171.

⁸ Sugli aspetti musicali della celebrazione, cfr. I. Grippaudo, *Music, Religious Communities, and the Urban Dimension: Sound Experiences in Palermo in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *Hearing the City in Early Modern Europe*, ed. by T. Knighton and A. Mazuela-Anguita, Brepols, Turnhout 2018, pp. 309-326.

⁹ Su Marotta cfr. I. Calagna, *Jesuita cantat*, in E. Marotta, *Mottetti concertati a due, tre, quattro e cinque voci (1635)*, a cura di I. Calagna, Olschki, Firenze 2002, pp. VII-XIX. Su Pietro Scarlatti e sui suoi rapporti con i gesuiti cfr. U. D’Arpa, *La famiglia Scarlatti: nuovi documenti biografici*, «Recercare», 2, 1990, pp. 243-247.

¹⁰ G. Sorge, *I teatri di Palermo nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Reber, Palermo 1926, p. 261.

¹¹ Cfr. R. Pagano, *Giasone in Oreto. Considerazioni sull’introduzione del melodramma a Palermo*, in *Musica ed attività musicali in Sicilia nei secoli XVII e XVIII*, a cura di G. Collisani e D. Ficola, STASS, Palermo 1988, pp. 11-18.

Collegio dei Nobili, creato allo scopo di assicurare una formazione completa ai rampolli dell'aristocrazia cittadina. La nuova istituzione diede incentivo alle esecuzioni di oratori, commedie musicali, melodrammi e feste teatrali, nonché alla diffusione delle cantate proposte in occasione delle lauree.

3. LE CANTATE PER LAUREA E LA COLLABORAZIONE CON DAVID PEREZ

Un caso interessante di sovrapposizione fra sacro e profano viene offerto dagli spettacoli musicali organizzati dai gesuiti in occasione delle lauree¹². La consuetudine di eseguire musiche per il conseguimento delle lauree riguardava diverse istituzioni della penisola, fra cui il Collegio Romano, il Collegio Clementino e l'Università della Sapienza¹³. Se però in ambito romano si segnalano interventi musicali soltanto dalla seconda metà del Seicento, a Palermo il primo libretto rimastoci è un *Epinicium modis musicis decantatum* del 1621, eseguito in occasione delle lauree in filosofia¹⁴. Non solo, i libri contabili alluderebbero alla presenza della musica per le lauree già a partire dai primi anni del XVII secolo, come si intuisce da un pagamento del 1606 destinato ai musicisti «per li disputi»¹⁵.

Il termine 'cantata' lo si trova per la prima volta nel libretto degli *Applausi festivi* (1693), composizione a due cori eseguita per la laurea di Giuseppe Baldi e San Marco¹⁶. Il lavoro risulta interessante per due motivi: l'esecuzione poliorale, forse tipica del repertorio, e l'uso della lingua italiana, caso raro fra le composizioni per laurea. Un anno dopo il medesimo testo verrà ristampato nell'opuscolo dal titolo *Giornate festive di plausi laureati*, che indica Michelangelo Falveti come compositore della cantata e comprende altre opere destinate ad altri due laureati, Vincenzo d'Aceto e Vincenzo Strazzeri, messe in musica da Pietro Pizzolo, Giuseppe Acciarello e Ignazio Pulici. Il libretto riferisce della significativa durata delle celebrazioni, protrattesi nell'arco di cinque giornate, e sottintende la presenza del viceré Juan Francisco Pacheco duca di Uceda, considerando la presenza di alcuni versi che si rivolgono direttamente al prestigioso ospite.

A questo genere di occasioni sono legate le prime attestazioni della presenza di Perez a Palermo. Per le lauree, infatti, Perez compose tre cantate su testo latino, eseguite a partire dagli anni '30 e replicate più volte. La prima, *Ilium palladio astu subducto expugnatum*, fu proposta per la prima volta nel 1734 (presumibilmente l'anno in cui il compositore arrivò a Palermo) e poi ripresa nel 1738 e nel 1746. Della seconda, *Palladium*, abbiamo quattro diversi libretti a stampa, datati rispettivamente 1734, 1736, 1738 e 1743. L'ultima, *Jason aureo vellere potitus*, venne eseguita nel 1738 e poi replicata quasi ogni anno, dal 1740 al 1746. Probabilmente fu grazie all'intercessione di Baldassare Naselli principe d'Aragona, al seguito del quale era giunto in Sicilia, che Perez riuscì a procurarsi queste commissioni. La famiglia Naselli era, fra l'altro, tra le promotrici delle attività musicali di Casa Professa, come testimonia il legato ante 1748 destinato al finanziamento della musica per le domeniche e altre feste dell'istituzione¹⁷.

Non sappiamo di preciso quali rapporti il musicista intrattenesse con i gesuiti. Durante gli anni di permanenza a Palermo i libri di conto non nominano mai il compositore e nemmeno riferiscono delle musiche per le lauree, il cui finanziamento doveva essere di natura privata. È tuttavia verosimile che i legami fossero stretti, considerando le numerose repliche delle cantate e le relazioni con il collegio catanese, presso il quale nel 1743 si eseguiva un oratorio di Perez intitolato *Il liberatore d'Israello*¹⁸.

In assenza delle musiche, rimangono i libretti a stampa, conservati in più copie presso la Biblioteca Comunale di Palermo¹⁹. I testi presi in esame sono accomunati dalla presenza dell'*argumentum*, talvolta

¹² Per un approfondimento sulle cantate per laurea cfr. I. Grippaudo, *La cantata a Palermo fra Sei e Settecento: il caso dei Gesuiti*, in *La cantata da camera e lo stile galante: sviluppi e diffusione della "nuova musica" tra il 1720 e il 1760*, a cura di G. Giovani e S. Aresi, Stile Galante Publishing, Amsterdam 2017, pp. 113-142.

¹³ Cfr. A. Morelli, *La musica a Roma nella seconda metà del Seicento attraverso l'archivio Cartari-Febei*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, a cura di B.M. Antolini, A. Morelli e V.V. Spagnuolo, LIM, Lucca 1994, pp. 107-136.

¹⁴ Cfr. C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, vol. III, Bertola & Locatelli, Cuneo 1991, p. 34, nr. 8963.

¹⁵ Archivio di Stato di Palermo [= ASPa], Ex Case Gesuitiche [= ECG], Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti – Serie A, vol. 19, c. 100v.

¹⁶ Cfr. Sartori, *I libretti a stampa*, cit., vol. I, p. 241, nr. 2290.

¹⁷ ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti – Serie I, vol. 198, c. 293r.

¹⁸ La notizia è desunta dalla cronologia di eventi musicali in appendice a G. Policastro, *Catania nel Settecento*, SEI, Torino 1950. Si veda anche Pagano, *David Perez nel contesto musicale palermitano*, cit., p. 9.

¹⁹ Gli esemplari consultati sono: *Ilium Palladio Ulyssis Astu Subducto Expugnatum. Melos musicum in aula Collegii Panormitani Societatis Jesu concinendum Dum Philosophicum ornantur lauream, D. Philippus Jacobus Sacco Aragonensis Academiae Partheniae Primus Assistens et D. Joannes Baptista Mango Panormitanus. Harmonicis adstrictum numeris a D. David Perez Neapolitano Musices Moderatore*, Amato, Palermo 1734 [CXXXVI F 28 nr. 59]; *Palladium. Melos musicum in Aulam Collegii Panormitani Societatis Jesu concinendum dum Philosophicam donatur Lauream D. Thomas Papè, et Garofal, Ex Ducibus Prati Amaeni, et Rebottonis, Regii, et Imperialis Nobilium Collegii ejusdem Societatis convictor. Harmonicis*

assente nelle altre cantate, e dal numero di interlocutori. In tutti e tre è presente un coro che però nell'*Ilium Palladio* non viene indicato nell'elenco iniziale. La struttura è quella tipica delle cantate del periodo, con recitativi in endecasillabi e settenari, e arie divise in due strofe, per lo più in metro parisillabo.

Nello specifico l'*Ilium Palladio* è composto da quattro coppie di recitativo e aria (ognuna affidata a un personaggio), seguite da un brano a tre e nuovamente da quattro recitativi e arie con coro finale [Appendice, Tav. 1]. Una struttura simile è presente in *Palladium*, con la stessa successione di recitativi e arie ma senza il brano a tre, sostituito da un intervento a due che viene posticipato alla fine, prima del coro [Appendice, Tav. 2]. Come pezzo centrale vi è invece una «*symphonia hilaris et festiva*», la cui presenza conferma l'importanza degli interventi strumentali. Quali strumenti intervenissero non ci è dato saperlo, ma è probabile che fossero coinvolti i musicisti stabili della cappella, integrati da esecutori chiamati dall'esterno.

Una sinfonia compare anche all'interno di *Jason aureo vellere potitus*. Nel libretto viene indicata come «*symphonia cum tubarum clamore appellente Argo Nave*» e si lega all'arrivo degli Argonauti in Colchide, collocandosi nella prima parte dell'azione. In questo caso l'intervento aderisce perfettamente alla situazione scenica, che richiedeva non soltanto il potente squillo degli ottoni, ma anche l'intervento di un vero e proprio coro di acclamazione ("Vivat Jason: hoc ductore"). Quest'ultimo trova corrispettivo nel coro finale ("Vivat doctor, novus Jason"), occasione per attuare il gioco di parole fra *doctor* e *ductor* che rende esplicito il carattere di omaggio nei confronti del laureato. Tuttavia, escludendo la presenza dei due cori, anche quest'opera presenta la medesima struttura delle precedenti, avvicinandosi a *Ilium Palladio* per la varietà dei recitativi, a *Palladium* per la sinfonia, il brano a più voci e il coro finale [Appendice, Tav. 3].

Sulla base dei libretti superstiti *Jason* risulta la più eseguita fra le tre cantate di Perez e in genere fra le cantate gesuitiche, probabilmente per la maggiore fama della vicenda e per la presenza di un personaggio di spessore drammatico quale Medea, alla quale vengono affidate un'aria di furore ("Et Mavors, & Fata") e una grande scena a solo (Rec. "Quae vidi, quosve sonos" + Aria "Rivulus in arena"). Tutto questo potrebbe avere contribuito al successo del testo di Carlo Maria Galizia, che pure venne riproposto per le lauree del 1755 e 1756, ma nella versione musicale di Francesco Maria Bello²⁰. E forse fu anche per il rilievo conferito alla protagonista che Sorge e Florimo attribuiscono a Perez un'opera intitolata *Medea*, indicando la sua esecuzione nel 1744, ma possibilmente facendo confusione con *Jason*, replicato in quello stesso anno²¹.

Le cantate di David Perez sembrano dunque riassumere le principali caratteristiche del genere, a partire dalla lingua latina, utilizzata in quasi tutti i casi di cui siamo a conoscenza. Oltre al latino, è possibile individuare altri elementi ricorrenti: l'argomento sacro o epico/allegorico, la presenza di tre-cinque interlocutori, la lunghezza contenuta e la successione di recitativi e arie, talora con l'inserzione di pezzi a più voci e coro finale. Per quanto riguarda i compositori delle musiche, prevedibilmente vi troviamo i maestri di cappella di Casa Professa e/o del collegio, quali ad esempio Ignazio Pulici, Francesco Bajada, Pietro Pizzolo, Giovanni Statella, Stefano Foti. A essi si affiancavano i maestri della cattedrale, come il prolifico Giuseppe Salina, e compositori riferibili al contesto napoletano: Nicolò Logroscino, Bartolomeo Morrione, Gaetano Signorile, Girolamo Catalisano.

Fatta eccezione per il caso isolato dell'*Epinicion*, l'arco cronologico abbraccia dunque un settantennio, che dalla fine del Seicento giunge sino alla seconda metà del secolo successivo, con picchi di produzione proprio intorno agli anni di permanenza di Perez. Pur trattandosi di una cronologia provvisoria, riusciamo ugualmente a farci un'idea della regolarità delle esecuzioni, programmate diverse volte all'anno e giocate sul consueto rapporto tra brani musicali di produzione autoctona e composizioni riferibili ad altri contesti, in particolar modo a quello napoletano. I rapporti dei gesuiti con Napoli erano peraltro fittissimi, come testimonia la documentazione d'archivio che a metà Settecento riferisce dell'importazione di opere musicali dalla città partenopea, in particolare di mottetti e di altra musica sacra.

adstrictum numeris a D. David Perez Neapolitano Musices Moderatore, Felicella, Palermo 1734 [CXXXVI F 28 nr. 57]; *Jason aureo vellere potitus. Melos musicum in aula Collegii Panormitani Societatis Jesu concinendum dum philosophicam ornantur lauream* D. Franciscus Trento Panormitanus, et D. Cajetanus Fasolo Castaniensis. *Harmonicis adstrictum numeris* a D. David Perez Neapolitano Musices Moderatore, Felicella, Palermo 1740 [CXXXVI D 63 nr. 8]. Cfr. Sartori, *I libretti a stampa*, cit., vol. III, pp. 405, 520, nr. 12779, 14008; vol. IV, p. 350, nr. 17721.

²⁰ Sia Galizia che Bello erano di origini trapanesi. Il primo (1691-1763) fu medico e letterato, autore di dialoghi, melodrammi e di altre opere per musica. Il secondo fu maestro di cappella e si distinse nell'arte musicale, componendo fra le altre cose un oratorio intitolato *L'Adamo*. Secondo Di Ferro, il libretto di Galizia *Jason aureo vellere potitus ope Medeae* veniva stampato a Napoli nel 1754 e scritto in occasione della laurea in teologia e filosofia di Giacomo Riccio e Vincenzo dei baroni di Sant'Anna e Arcodaci, conseguita presso il collegio dei gesuiti di Trapani. Cfr. G.M. Di Ferro, *Biografia degli uomini illustri trapanesi*, Mannone e Solina, Trapani 1830, vol. I, p. 123.

²¹ Cfr. Sorge, *I teatri di Palermo*, cit., p. 398; F. Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Lorenzo Rocco, Napoli 1869, vol. I, p. 386.

Insieme alle musiche dei compositori locali, questi brani costituirono il repertorio di pertinenza della cappella di Casa Professa, che nel corso del Settecento riuscì a segnalarsi per un'attività ricca e continuativa, confermata dalle fonti che ci sono rimaste.

4. FINANZIAMENTO DELLA MUSICA: LA CAPPELLA MUSICALE DI CASA PROFESSA NEL SETTECENTO

La documentazione del XVIII secolo fornisce numerose informazioni sul finanziamento delle attività musicali, che presso i gesuiti prevedeva una gestione speciale. Sappiamo che nel collegio le spese per la musica erano amministrate dal procuratore o 'prefetto della musica', di cui abbiamo attestazione dalla prima metà del XVII secolo²². Il medesimo meccanismo riguardava la gestione delle somme destinate alla musica di Casa Professa, affidate a un membro della Compagnia che si occupava dello smistamento in appositi fondi adibiti allo scopo. In particolare, nella prima metà del Settecento i flussi monetari venivano convogliati in due casse che prendevano il nome dai rispettivi padri procuratori: Ignazio Branciforti (attestato fino al 1724 circa) e Antonino Landolina (dal 1724 al 1744)²³.

Riguardo alle uscite, i pagamenti interessavano sia i salari dei musicisti stabili – compresi organaro e tiramantici – sia la musica 'straordinaria', ovvero gli esecutori che si aggiungevano agli ordinari della cappella. Viceversa gli introiti derivavano dai proventi sulle abitazioni appartenenti alla Compagnia, localizzate non soltanto nel quartiere del Ponticello sul quale insisteva l'istituzione, ma pure nel mandamento della Kalsa, in particolare nei pressi della Porta dei Greci. Esisteva, inoltre, un notaio espressamente ingaggiato per ratificare le scritture relative alla musica, in quegli anni Antonino Terranova, i cui contratti di locazione (tutti recanti la dicitura «pro computo musicae») danno un'idea del significativo impegno economico relativo a una parte delle attività musicali dei gesuiti.

Accanto alla procura della musica vi erano altre importanti forme di finanziamento, effettuate tramite donazioni private, per lo più ad opera di membri della nobiltà locale. Si trattava nella maggior parte dei casi di donne e di legati testamentari *post mortem*, situazione che accomunava Casa Professa ad altre chiese monastiche e conventuali di Palermo²⁴. Tutto questo va a confermare il ruolo che la musica svolgeva nei secoli passati quale componente fondamentale dei lasciti testamentari, il cui scopo era quello di contribuire a mantenere viva la memoria del donatore, evidenziandone la munificenza anche oltre la morte e consolidandone il prestigio, sia quello personale sia quello relativo alla famiglia di appartenenza.

Nel caso dei gesuiti le donazioni per la musica riguardavano le festività più importanti del calendario liturgico, in particolare le devozioni verso i santi peculiari, come Sant'Ignazio o San Francesco Borgia, e altri culti promossi dalla Compagnia, come nel caso di Santa Rosalia²⁵. Tuttavia, verso gli anni '30 del XVIII secolo, le indicazioni più ricorrenti si riferivano alle festività mariane, per le quali esistevano più legati, relativi a periodi diversi. Le note di pagamento riportano i nomi di illustri donatori, fra i quali Maria Anna Graffeo Bosco principessa di Partanna, Maria Cutelli Abatellis contessa di Villarosata, Anna Del Bosco Spadafora principessa di Belvedere, Francesca Sollima Di Gregorio marchesa di Santa Marina. Si trattava di somme di entità variabile, erogate in diverse occorrenze (cera, ministri, sacerdoti, 'giogali' o suppellettili liturgiche), spesso conferendo rilievo alla componente sonora.

Ad esempio, nel suo testamento del 1662, Eleonora Navarro stabiliva che la musica per la novena della natività della Vergine fosse composta da cinque voci, due violini e organista, e che i suddetti musicisti venissero coinvolti sia nella messa solenne del primo giorno, sia nell'esecuzione di due o tre mottetti con litania tutte le mattine dei nove giorni, durante l'esposizione del Santissimo Sacramento o della reliquia della Vergine, nella cappella a lei dedicata di Casa Professa. Il legato di 30 onze doveva quindi garantire un significativo impegno musicale, dal momento che nell'atto si specificava che l'esposizione dovesse durare

²² Un elenco dei procuratori di musica della prima metà del Seicento è in I. Grippaudo, *Musica e devozione nella «città felicissima»*. *Ordini religiosi e pratiche sonore a Palermo tra Cinque e Seicento*, Olschki, Firenze 2022, pp. 235-236.

²³ La durata della procura Branciforti si deduce dall'interruzione delle relative notizie nel 1724, con l'assunzione dell'incarico da parte di Landolina. Relativamente a questi, un pagamento rende esplicito che nell'agosto 1744 si era conclusa la sua amministrazione della procura della chiesa (cfr. ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti – Serie H, vol. 84, c. 3v).

²⁴ L'importanza del contributo femminile al finanziamento della musica nelle chiese palermitane è discussa in I. Grippaudo, *Donne e musica nelle istituzioni religiose di Palermo fra Rinascimento e Barocco*, in *Celesti Sirene II. Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di A. Bonsante e R.M. Pasquandrea, Cafagna, Barletta 2015, pp. 429-470.

²⁵ Per San Francesco Borgia, nel 1693, l'abate Tommaso Barone aveva donato 5 onze da spendere per la cera e la musica di una messa da celebrarsi nella domenica *infra ottava* dell'11 gennaio, in memoria del terremoto dal quale la città di Palermo, secondo la devozione locale, era stata protetta per intercessione del santo. Anni dopo, nel 1729, Giovanni Maria Amato lasciava 7 onze per la musica e la cera di due messe cantate, la prima in onore di Sant'Ignazio (primo luglio) l'altra per Santa Rosalia (14 luglio). Per ciascuna si dovevano spendere onze 2 e tari 20 per la musica, i rimanenti tari 25 per la cera (ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo – Serie B, vol. 241, c. 1r).

almeno due ore e che, durante quel lasso di tempo, si dovesse «trattenere con muttetti la sudetta musica per insino che si leverà il Santissimo Sacramento, quale onze 30. si habbiano di spendere per questo effetto e di questa forma per detto patre prefetto presente o chi pro tempore sarà»²⁶.

Oltre che al prefetto di musica, i legati potevano anche essere indirizzati direttamente ai musicisti o al maestro di cappella. È quanto accade nel caso di Violante Bonanno Notarbartolo, principessa di Roccafiorita, che nel 1702 destinava 36 onze al maestro di cappella affinché li spendesse «per l'esercizio apostolico seu congregatione della penitenza per l'omini e donne che si fa nella chiesa di detta Casa Professa il giorno di tutti li martedì dell'anno», oltre che per la festività della Purificazione della Vergine, da celebrarsi nella cappella che la Notarbartolo possedeva a Casa Professa. La ripartizione del legato prevedeva che 28 onze fossero spese per l'esercizio del martedì e le restanti onze 8 divise equamente tra la festa della Purificazione e «l'aggiuto dell'elemosina per la neve per li Padri della Casa Professa»²⁷. Era dunque il maestro di cappella a doversi occupare dell'adempimento del legato, in quegli anni il musicista Francesco Bajada, che in una nota successiva si impegnava a esaudire con puntualità il volere della testatrice²⁸.

Tutti gli esempi qui proposti testimoniano l'importanza dei legati testamentari per il finanziamento delle attività musicali dei gesuiti. Ricordiamo che la stessa cappella musicale del collegio era stata fondata tramite legato testamentario, e ancora ad opera di una donna, Emilia di Bologna marchesa di Marineo, che nel 1617 aveva destinato al collegio 32 onze annuali da impiegare per il mantenimento stabile di un organico di musica²⁹. Il documento relativo alla costituzione della cappella è significativo non soltanto per l'indicazione degli esecutori – quattro voci e quattro strumenti (organo, liuto, violone e viola), coadiuvati da musicisti esterni in caso di residua disponibilità economica – ma soprattutto per l'elenco delle principali occasioni che prevedevano l'intervento della musica, e che rimarranno tali fino a tutto il Settecento.

Dalle *Scritture di Musica* di Casa Professa sappiamo che negli anni di Perez la cappella musicale era costituita da almeno quattro voci (soprano, contralto, tenore e basso), da due violinisti, dall'organista e dal maestro di cappella (nel 1734 Bartolomeo Matraja, mentre nel 1743 troviamo Giovanni Statella). In particolare il 31 agosto 1734 si registrano i seguenti salari: a Bartolomeo Matraja onze 24 annue; a Domenico Foduni soprano onze 24; a Pietro Ricci contralto onze 24; a D. Giuseppe Spina organista onze 15; a D. Domenico Spinelli tenore onze 14; D. Giuseppe Scolarici basso onze 12; a D. Marc'Antonio Stella primo violino onze 14; a D. Giuseppe Nascia secondo violino onze 7. Dal 1739 si attestano anche i salari a Orazio Zaga secondo contralto (22 onze all'anno) e dal 1744 al secondo soprano Giuseppe Bello. Nel 1749 troviamo pagamenti ad altri musicisti stabili, fra i quali Giacomo Ardizzone (tenore), Vincenzo la Vaccara (basso) e nel 1750 Ippolito Odierna (basso)³⁰.

Il contratto stipulato con il tenore Domenico Spinelli fornisce qualche dettaglio ulteriore sugli impegni che coinvolgevano i musicisti della cappella. Infatti, lo Spinelli si obbligava con il prefetto Landolina

ut dicitur servire la detta chiesa di detta venerabile Casa Professa in qualità di tenore per tutti li servitij che si fanno in detta chiesa tanto per messe cantate, coronelle d'ogni venerdì e comunioni generali, quanto in ogn'altro servitio di detta chiesa conforme fa il basso et hoc pro tempore et spatio ut dicitur lomentre dura la prefectura di detta chiesa e musica in persona di detto di Landolina e questo alla ragione di onze 14. all'anno in tutte le comunioni generali³¹.

Dalla lettura del passo si evincono non soltanto le occasioni che richiedevano specifici servizi musicali (le messe cantate e le coronelle del venerdì, oltre alle comunioni generali), ma anche altri aspetti, fra cui la connessione con gli impegni musicali del basso o il fatto che la durata dell'incarico fosse legata a quella del prefetto di musica.

I musicisti venivano retribuiti secondo fasce salariali differenziate. Accanto a soprano e contralto, il compenso più alto era destinato al maestro di cappella Matraja, compositore per lo più sconosciuto, di cui però abbiamo notizia tramite libretti che testimoniano i rapporti con alcune importanti istituzioni cittadine. L'organico di base veniva integrato da musicisti esterni, ingaggiati per gli eventi più importanti, come

²⁶ ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo – Serie I, vol. 102, c. 22r.

²⁷ ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo – Serie I, vol. 113, cc. 244r-244v.

²⁸ ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo – Serie I, vol. 113, c. 247r.

²⁹ ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo – Serie B, vol. 126, cc. 41r-42v. Cfr. Grippaudo, *I Gesuiti e la musica a Palermo*, cit., pp. 294-295, 309-310.

³⁰ Il violinista Marc'Antonio Stella risulta defunto nel 1744 e sostituito da Nicolò Rosso. I salari ai musicisti della cappella sono elencati in ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti – Serie H, vol. 82, c. 388v.

³¹ ASPa, Notai, Stanza VI, c. 268r.

peraltro era previsto sin dall'atto di costituzione della cappella. Un discorso a parte va fatto per i generi musicali. Nel testamento Bologna si faceva riferimento a messe, vesperi, mottetti concertati e litanie della Vergine. A questi, nel periodo considerato, si affiancherà l'oratorio o dialogo che come abbiamo detto diverrà il genere musicale più diffuso a Palermo in ambito sacro, anche grazie all'azione dei gesuiti.

5. IL GENERE DEL DIALOGO E LA DEVOZIONE DELLE QUARANTORE

Alla moda dilagante dei dialoghi non si sottrasse nemmeno Perez, che per le istituzioni palermitane compose diverse opere appartenenti al genere, quali *Il Sacrificio di Jephthe* (eseguito nel 1742 presso il monastero delle Vergini), *Sara in Egitto* (nel 1743 per il monastero di Santa Maria di Montevergini), *Sara in Palestina* (nel 1750 per il monastero di Santa Chiara) e due oratori per la Cappella della Soledad³². Fatta eccezione per la Soledad, è interessante notare come si trattasse nei primi tre casi di istituzioni femminili e che le occasioni fossero sempre professioni monastiche. La musica, infatti, rivestiva un ruolo fondamentale nelle monacazioni, attirando i compositori più in vista della scena locale, con alcuni nomi di risonanza³³. Anche per questo è verosimile ipotizzare che Perez avesse composto le musiche per le monacazioni di almeno una delle quattro figlie di Baldassare Naselli³⁴.

È invece certo che un ultimo dialogo fu destinato ai gesuiti di Palermo, *Il ritorno di Tobia*, eseguito nella chiesa del collegio nel 1753, in occasione della solennità delle Quarantore.³⁵ Come sui libretti delle cantate per laurea, anche qui Perez è citato come «maestro di cappella napoletano», senza dunque ulteriori indicazioni che precisino i legami con il contesto palermitano, mentre sappiamo che da circa un anno il musicista si era trasferito nella città di Lisbona, chiamato alla corte del re di Portogallo, Giuseppe I, nel ruolo di compositore e maestro di musica³⁶.

In assenza della partitura, il libretto ci dice poco riguardo a un'opera che non sembra discostarsi dalle consuetudini del genere. La denominazione sul frontespizio riferisce di un «dramma in musica», composto su un soggetto abbastanza diffuso nel Settecento. La lunghezza del testo è contenuta, articolata in una sola parte, con la presenza di quattro interlocutori e del coro. Risulta, invece, significativa la destinazione dell'opera, con riferimento ai riti delle Quarantore, che permette di individuare un possibile legame con i pagamenti ritrovati fra le carte dei gesuiti. Ci riferiamo a una cautela per la musica straordinaria, vale a dire una lista dei compensi ai musicisti che si aggiungevano agli ordinari della cappella e che quindi venivano retribuiti in un conto a parte. Il rimando alle Quarantore del Carnevale del 1753 spingerebbe a credere che l'organico indicato sia proprio quello dell'opera di Perez, sebbene si parli genericamente di un 'dialogo', senza che il titolo venga specificato [Tab. 1].

A differenza di altri documenti, questa tipologia riporta i nomi dei musicisti aggiunti, molti dei quali intrattenevano rapporti continuativi con la Compagnia di Gesù. Spicca il nome del soprano Giuseppe Chiaramonte, che nei libretti di metà Settecento veniva citato come virtuoso della Reale Cappella di Palermo, spesso coinvolto in allestimenti operistici presso il Teatro Argentina di Roma. Accanto ai cantanti Chiaramonte e Rizza, troviamo anche il tenore Potenza, napoletano, e un gruppo di strumentisti, i cui nomi ricorrono nella documentazione del periodo, partecipando di frequente agli eventi musicali di quegli anni. Fra questi gli oboisti Filippo Giordani e Giovanni Cuchel, entrambi membri della cappella del Senato³⁷, il suonatore di tromba Picchio, il contrabbassista Vincenzo Camerano e il violinista Sbach, identificabile con il compositore siciliano Guglielmo Sbacchi.

Se si considera l'organico della cappella, è verosimile ipotizzare che per l'esecuzione del dialogo fossero coinvolti almeno sette cantanti e tredici strumentisti, senza contare l'organista e il maestro di cappella.

³² I primi due libretti erano presenti nella collezione di Roberto Pagano, mentre il terzo si trova nella Biblioteca dell'Università della California – Berkeley (cfr. R. Pagano, *Libretti siciliani a Berkeley*, in *Cecilia per Nino Pirrotta*, a cura di M.A. Balsano e G. Collisani, Flaccovio, Palermo 1994, pp. 229-79: 238). I due oratori per la Soledad sono *El materno amor de Maria SS. de la Soledad, resignado la divina justizia*, Antonino Epiro, Palermo 1739 e *La Passione di Gesù Cristo Nostro Signore*, Antonino Epiro, Palermo 1742. Cfr. Sartori, *I libretti a stampa*, cit., vol. IV, p. 369, nr. 17964.

³³ Sulla musica per le monacazioni palermitane rimandiamo a I. Grippaudo, *Attività musicale, patrocinio e condizione femminile nei monasteri palermitani (secc. XVII-XVIII)*, in *Putana/Putana. Donne Musica Teatro tra XVI e XVIII secolo*, a cura di M.P. Altese e P. Cangemi, Il Palindromo, Palermo 2016, pp. 43-55.

³⁴ Cfr. Pagano, *David Perez nel contesto musicale palermitano*, cit., p. 13.

³⁵ *Il ritorno di Tobia. Dramma per musica da cantarsi nella ven. chiesa del Collegio Nuovo de' pp. Gesuiti per la solennità delle Quarant'ore del 1753. Musica del sig. David Perez maestro di cappella napoletano*, Pietro Bentivegna, Palermo 1753. Cfr. Sartori, *I libretti a stampa*, cit., vol. V, p. 54, n. 19991.

³⁶ Cfr. M.C. De Brito, *Aspetti del periodo portoghese di David Perez*, «Avidi Lumi», 5, 2002, 14, pp. 16-23.

³⁷ Cfr. V. Parisi, *Capitoli ed ordinazioni della felice e fidelissima città di Palermo sino al corrente anno 1777*, Gaetano Maria Bentivegna, Palermo 1777, pp. 63-74.

Significativo l'impegno editoriale, dal momento che per l'occasione era prevista la stampa di 1500 libretti, con tirature che testimoniano indirettamente il significativo afflusso di spettatori che caratterizzava le esecuzioni musicali organizzate nel Settecento dai gesuiti. Al copista si dava poi l'incarico di 'aggiustare' le varie parti del dialogo, secondo la prassi dell'epoca, per adattarlo allo specifico contesto esecutivo. Risulta interessante il riferimento alla principessa di Moletti, che qui sembrerebbe la donatrice del dialogo e il cui nome veniva già riportato nel 1751 nel ruolo di cessionaria del citato tenore Spinelli³⁸, dando attestazione della presenza un'ulteriore figura di nobildonna coinvolta su vari fronti nelle questioni musicali dei gesuiti.

Quanto detto sul maggiore dispiego di forze musicali era richiesto dal tipo di occasione, senza dubbio la più importante fra quelle celebrate dalla Compagnia. Secondo padre Aguilera, la devozione era stata introdotta dalla Compagnia di Gesù alla fine del Cinquecento, in un primo momento nel collegio di Messina e successivamente in quello di Palermo³⁹. La modalità di celebrazione prevedeva l'esposizione del Santissimo Sacramento per quaranta ore consecutive e veniva effettuata durante il periodo di Carnevale, ma anche in altre occasioni. Inoltre, nel *Metodo della oratione delle Quaranta Hore* del 1592 si fa riferimento a due tipologie di solennizzazione, la prima ininterrotta sia in luogo che in tempo, la seconda ininterrotta di tempo, ma interrotta di luogo. Era questa la forma più in uso a Palermo, assumendo la denominazione di 'Quarantore circolari'⁴⁰.

Il ruolo dei gesuiti per le iniziative musicali delle Quarantore si esplicava nell'allestimento dei dialoghi in musica che costituiranno una tipicità del repertorio palermitano per molti anni se ancora nel 1835 si proibivano «non solo i dialoghi, ma ogni sorta di musica, sì con istrumenti che senza di essi»⁴¹. Tali ingiunzioni erano però disattese. Le fonti di archivio testimoniano, infatti, la quantità di dialoghi che annualmente i gesuiti commissionavano e che regolarmente venivano eseguiti nelle loro istituzioni. La maggior parte di questi titoli risulta sconosciuta ai repertori tradizionali, vale a dire l'elenco degli spettacoli allestiti a Palermo dal 1538 al 1800 di Sorge e il catalogo dei libretti a stampa di Sartori. A integrazione delle notizie già note risulta quindi essenziale la consultazione delle carte archivistiche, e in particolare delle già citate cautele di musica, ricevute di pagamento relative alle attività musicali dei gesuiti.

6. LE CAUTELE DI MUSICA: NUOVE ACQUISIZIONI SU PEREZ

Le cautele che ci rimangono coprono un periodo sostanzioso (quasi venticinque anni, dal 1740 al 1764) e corrispondono a più di 1000 documenti, incentrati sui molteplici aspetti della vita musicale dell'istituzione: da quelli economici relativi al finanziamento della musica, alla composizione della cappella, fino alle retribuzioni per i musicisti straordinari, che consistevano non soltanto in denaro ma anche in natura, tramite l'offerta di frutta e dolci, e soprattutto della cioccolata, quest'ultima particolarmente richiesta⁴².

Le fonti registrano numerosi pagamenti per la composizione di opere in musica, in particolar modo di dialoghi, per un totale di almeno dieci o dodici rappresentazioni all'anno, legate per lo più al periodo natalizio e alla celebrazione delle Quarantore del Carnevale. Accanto a esse vanno pure considerate altre occasioni nelle quali i cronisti attestano sicuramente la presenza di oratori, ma che non trovano riscontro nelle fonti superstiti (come ad esempio la festa del fondatore, Sant'Ignazio di Loyola). Sta di fatto che fra il 1742 e il 1744 troviamo annotate diverse spese destinate alla composizione o copia di queste opere, fra cui l'*Agimus tibi gratias* per il ringraziamento dell'anno 1743, un Salmo nuovo con eco commissionato nel 1748 in occasione del SS. Nome di Gesù, un Dixit e un mottetto a una voce e due strumenti venuto da Napoli per la festa dell'Assunzione del 1750⁴³.

Per quanto riguarda i dialoghi, negli anni della permanenza di Perez vengono citati *L'andata dei Magi alla Grotta* del napoletano Gennaro de' Magistris⁴⁴ (Natale 1743), *Gesù di Nazaret visitato dai Pastori* di

³⁸ Il 23 gennaio 1751 Domenico Spinelli, tramite la principessa di Moletti sua cessionaria, riceveva da Ottavio Maria Gravina il pagamento di onza 1 in saldo delle onze 2 e tari 10 per il primo terzo di salario come tenore della cappella (ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo – Serie I, vol. 198, c. 471r).

³⁹ Cfr. E. Aguilera, *Provinciae Siculae Societatis Jesu Ortus et Res Gestae ab Anno 1564 ad Annum 1611. Pars Prima*, Felicella, Palermo 1737, pp. 243-300.

⁴⁰ Cfr. *Metodo della oratione delle Quaranta Hore, col suo officio*, Paolo Meietti, Padova 1592, p. 136.

⁴¹ *Istruzioni ed Ordinazioni da osservarsi per l'orazione interrotta delle Quarant'ore*, Bernardo Virzì, Palermo 1835, p. 6.

⁴² *Volume Primo di Cautele per conto di nostra Musica della Chiesa della Compagnia di Gesù di questa Città* (ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti – Serie I, vol. 198).

⁴³ ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti – Serie H, vol. 81, *sub data*.

⁴⁴ Membro della Real Cappella di Napoli, nel 1727 Gennaro de' Magistris compose il «drama sacro» *La chiesa illustrata*, eseguito nel convento di San Domenico Maggiore di Napoli in onore di San Tommaso d'Aquino. Cfr. F. Cotticelli e P. Maione, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Viceregno Austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Luciano, Napoli 1993, p. 86.

Gaetano Boni bolognese⁴⁵ (sempre per il Natale 1743), *Gesù ritrovato da Pastori nell'Egitto* di Giovanni Statella (Quarantore 1744), e altri due lavori dello stesso Statella intitolati *Gesù di Nazaret* e *La perdita e il ritorno di Gesù*, destinati rispettivamente al Carnevale del 1743 e alla festa dei tre Santi Martiri del 1745⁴⁶.

È proprio in questi documenti, ma successivamente al 1748 (quindi dopo la partenza da Palermo) che troviamo riferimenti a musiche di Perez, identificabile con il nostro musicista. Nel 1751, ad esempio, otto arie vengono cavate da un'opera non indicata del compositore e di altri autori per formare un dialogo per le Quarantore, con recitativi e altre 'galanterie' composti espressamente da Girolamo Bajada, allora organista in Casa Professa⁴⁷. Nel pagamento vengono anche inclusi diversi rinfreschi per Bajada e per gli altri musicisti, come cioccolata, cassatelle, teste di turco, impanatiglie e soprattutto la neve che serviva per il confezionamento di granite e sorbetti.

Accanto ai salari per gli esecutori straordinari – fra i quali i due soprani Giuseppe Chiaramonte e Nicolino Manteo, quattro violinisti, due suonatori di contrabbasso, due oboisti, due trombettieri e un arciliutista – il documento riporta in dettaglio le spese per la copiatura del dialogo, per la redazione della partitura e per la stampa di cento libretti «di mezzo folio e un cartoncino», distinguendo le somme in base al servizio: composizione, tiratura, consumo, carta, cucitura e tagliatura, trasporto [Appendice, Doc. 1]. Un anno dopo, fra i compensi per i servizi musicali di gennaio, si registra un pagamento di 5 tari per la copia di un *Pange Lingua* sempre di Perez, eseguito nel 1752 in occasione della solennità del Nome di Gesù. Anche qui non mancano le elargizioni ai musicisti straordinari da impiegare nella messa e nei vesperi, vale a dire un soprano, un contralto, un tenore nel ruolo di secondo soprano, e ancora tre violini, due trombe, due oboi, due contrabbassi e un violoncello [Appendice, Doc. 2].

Nel 1753 viene invece eseguita *La passione di nostro Signore Gesù Cristo*, con una Messa, un Dixit e un Mottetto [Appendice, Doc. 3]. Non si tratta dell'omonima opera di Perez (rappresentata nel 1742 per la Soledad), ma di un'altra versione messa in musica da Pasquale Errichelli, organista presso la cappella del Tesoro di San Gennaro e compositore di opere per Roma e Napoli⁴⁸. Nel 1754 altri due dialoghi vengono stampati, sempre in occasione delle Quarantore: il primo *La morte di Abele*, ancora su testo di Metastasio, è citato da Sorge e Sartori che riportano il compositore, Girolamo Abos, musicista maltese anch'egli appartenente alla scuola napoletana⁴⁹. Il secondo non è nominato, ma il documento relativo lo definisce «composto da Barbici» [Appendice, Doc. 4]. Quest'ultimo potrebbe identificarsi con Michele Barbici, musicista e compositore palermitano che acquisì una certa notorietà per l'invenzione dell'arpone⁵⁰.

Controllando la cronologia di Sorge, risulta che oltre a *La morte di Abele* un altro dialogo fosse stato eseguito a Casa Professa nel 1754: *Il tesoro del tempio*, poesia di Don Giuseppe Di Gregorio Russo e musica di compositore anonimo N. D. M. B., definito 'dilettante'⁵¹. L'acronimo potrebbe riferirsi allo stesso Barbici, ma un'altra ipotesi rimanderebbe a 'Naselli Diego Morso Branciforte', figlio di Baldassare che aveva

⁴⁵ Su Boni cfr. G. Salvetti, s.v. «Boni (Pietro Giuseppe) Gaetano», in *The New Grove*, cit., 3, pp. 858-859.

⁴⁶ ASPa, ECG, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti – Serie H, vol. 81, *sub data*. Di Statella è pure noto il libretto di un altro dialogo dall'argomento affine, *Il ritorno di Gesù dall'Egitto*, eseguito nel 1747. Cfr. Sartori, *I libretti a stampa*, cit., vol. V, p. 52, nr. 19972.

⁴⁷ Girolamo Bajada apparteneva a una famiglia di musicisti, attivi a Palermo tra fine Seicento e metà Settecento. Con ogni probabilità il capostipite fu Francesco Bajada, figura ricorrente nelle fonti archivistiche palermitane, attestato come maestro di cappella in quattro istituzioni (Palatina, Casa Professa, Santa Ninfa dei Crociferi e Santa Maria di Monte Oliveto). Nel libretto del *Sacrificio di Jefte* Girolamo è citato come maestro di cappella del monastero di Santa Caterina, del Duomo, di San Matteo e probabilmente di altre chiese, come suggerisce la presenza dell'*et cetera*.

⁴⁸ Il riferimento conferma la fortuna del testo metastasiano nella Palermo del XVIII secolo, soprattutto in relazione alla Cappella della Soledad. Del 1739 è *La Passion de Gesu Cristo nuestro Señor*, dramma sacro eseguito per il primo sabato di Quaresima con musiche di Domenico Sarro, mentre al 1742 risale l'opera di Perez, per il sesto sabato di Quaresima. Tardive esecuzioni dell'oratorio nella versione di Paisiello si hanno poi a Catania, tra fine Settecento e inizio Ottocento, e presso la Congregazione dell'Oratorio di Palermo, nei primi anni del XIX secolo. Su Errichelli cfr. D. Libby, s.v. «Errichelli [Erichelli, Enrichelli] Pasquale», in *The New Grove*, cit., 8, pp. 308-309.

⁴⁹ *La Morte d'Abel. Componimento sacro-drammatico del signor abate Metastasio da cantarsi nelle quarantore del Carnevale nella chiesa del Gesù di Palermo*, Pietro Bentivegna, Palermo 1754. Cfr. Sartori, *I libretti a stampa*, cit., vol. IV, p. 181, nr. 15961. A p. 2 del libretto: «questo componimento si è ristretto alquanto troncadone alcune ariette, ed alcuni sparsi frammenti di recitativi per potersi cantare tutto in una volta».

⁵⁰ Cfr. S. Bertini, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che moderne*, Tipografia Reale Di Guerra, Palermo 1815, vol. III, pp. 5-7.

⁵¹ *Il tesoro del tempio. Custodito da Onia sommo sacerdote. Dialogo da cantarsi nelle Quarantore del carnevale nella chiesa del Gesù di Palermo*, Pietro Bentivegna, Palermo 1754. Cfr. Sartori, *I libretti a stampa*, cit., vol. V, p. 320, nr. 23075.

affidato la formazione musicale di Diego proprio a Perez⁵². Per la sua condizione di nobile, Diego Naselli non poteva esercitare apertamente la professione e per questo adottava lo pseudonimo di Egidio Lasnel o altri espedienti. Fra questi potrebbe rientrare tale acronimo, considerando la definizione di musicista dilettante, abbastanza comune per i nobili palermitani che si accostavano alla composizione musicale.

L'ultimo riferimento a Perez è datato 1756 e registra la commissione di un nuovo mottetto da far eseguire durante le Quarantore, con il pagamento di tari 28 e grana 10 per la cioccolata da regalare a Bajada, incaricato in questo caso di trasportare la musica del compositore napoletano [Appendice, Doc. 5]. Successivamente a questa data non si sono trovate ulteriori notizie, ma da altre fonti sappiamo che Perez continuerà a percepire metà della provvigione da maestro di cappella della Palatina fino al 1778, anno della morte, e che ancora nel 1779 una sua opera, il *Solimano*, veniva rappresentata nel Teatro Santa Cecilia⁵³. Per quanto sintetiche, le cautele di Casa Professa costituirebbero, dunque, le uniche fonti che ci consentono di attestare di prima mano la presenza della musica di Perez nelle istituzioni palermitane e di come le sue opere venissero riutilizzate per più occasioni, anche dopo la sua partenza dalla Sicilia.

CONCLUSIONI

In attesa di ulteriori acquisizioni documentarie, si è visto come l'esempio di Perez abbia permesso di gettare luce sulle consuetudini musicali dei gesuiti, precisando il ruolo di quest'ultimi per lo sviluppo locale delle attività musicali e la funzione che essi ebbero nel gioco di relazioni fra sacro e profano. Indiscutibilmente la Compagnia di Gesù occupò una posizione di prestigio nel contesto musicale palermitano, posizione che stando alle notizie documentarie riuscirono a mantenere fino almeno alla seconda metà del XVIII secolo. Tutto questo va ulteriormente a dimostrare come l'equazione fra Settecento e declino nella cultura gesuitica debba essere rifiutata o per lo meno radicalmente riconsiderata. Per di più tale contributo non era soltanto limitato alla pratica musicale interna, ma coinvolgeva livelli diversi e complessi, spesso legati alla volontà di affermare pubblicamente il potere dell'istituzione.

L'opera di consolidamento del potere tramite la musica si rafforzerà nel Settecento, quando diventeranno più frequenti le collaborazioni con musicisti di livello, assoldati in pianta stabile oppure chiamati dall'esterno per esibirsi come esecutori o per comporre in determinate occasioni. A quest'ultimo gruppo apparteneva Perez, le cui prime prove compositive sono appunto legate alle musiche per la celebrazione delle lauree presso il collegio, nello specifico tre cantate su testo latino, replicate più volte e in anni diversi, fino almeno al 1746. Tali composizioni si inserivano in una tradizione consolidata, che vedrà avvicinarsi diversi compositori, per lo più maestri di cappella dell'ordine, ma anche musicisti di altra provenienza. Pur non essendo rimaste le musiche, delle cantate sono conservati i libretti che permettono di monitorare lo sviluppo del genere, i suoi canali di diffusione e in che modo si inserirono nel contesto musicale cittadino.

Altro aspetto fondamentale riguarda il ruolo dei gesuiti per l'organizzazione di feste e intrattenimenti musicali in occasione di importanti eventi pubblici, come nel caso dei festeggiamenti per l'incoronazione nel 1735 di Carlo III di Borbone⁵⁴. In queste occasioni il pubblico richiedeva opere inedite, eseguite dai più rinomati virtuosi disponibili in ambito locale e con titoli di richiamo. Tuttavia, le fonti archivistiche dimostrano che l'uso di commissionare nuove composizioni si coniugava con la pratica di rimaneggiare opere esistenti e di riadattarle alle esigenze dell'istituzione. Le musiche di Perez si prestavano a questo tipo di operazione, come dimostrano le notizie rimaste, che attestano l'esecuzione per diverse occasioni di opere del napoletano. L'analisi dei documenti aiuta dunque a chiarire non soltanto il fattore di incidenza dei gesuiti nel panorama musicale palermitano, ma anche la domestichezza di quest'ultimi con occasioni e forme musicali differenti, spesso poste all'incrocio fra novità e tradizione.

Tabella 1: Pagamenti ai musicisti straordinari per il dialogo delle Quarantore del Carnevale 1753⁵⁵

⁵² Su Diego Naselli e sui rapporti con Perez, oltre ai contributi citati, cfr. R. Pagano, *Il blasone e la lira. Gli aristocratici e la musica nella Palermo dei secoli scorsi*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel XVIII secolo*, a cura di G. Pitarresi, Laruffa Editori, Reggio Calabria 2001, pp. 255-279.

⁵³ Cfr. Tedesco, *David Perez maestro di cappella a Palermo*, cit., pp. 44-45.

⁵⁴ Cfr. I. Grippaudo, *Triumphus musicae. Contributions musicales et spectacles éphémères en l'honneur de Charles III à Palerme (1735)*, «Le Jardin de Musique», 8, 2017, 1, pp. 37-59.

⁵⁵ ASPa, Ex Case Gesuitiche, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo – Serie I, vol. 198, f. 564r.

[Spese per la musica straordinaria per le 40. ore di Carnovale di quest'anno 1753]	
A Chiaramonte soprano per 4. servitij	oz. 1. 10
A Rizza contralto come sopra	oz. – 24
A D. Gerardo violinista 4. come sopra	oz. – 16
A Sbach detto 5.	oz. – 16
A Blasco detto 6.	oz. – 12
A Chuchel 2.do oboè	oz. – 16
A Ciccio tromba	oz. – 16
A Piticchio detta	oz. – 16
A Masettino violincello	oz. – 16
A D. Sebastiano contrabasso 1.	oz. – 16
A Camerano detto 2.do	oz. – 16
Nota che il detto di Camerano per le messe di lunedì e martedì detto a Longo 3° violinista per li sei servitij ed a Giordano 1° oboè, ed a Potenza tenore napoletano per li detti 4. servitij si pagarono separatamente	
Al massaro per suo regalo	oz. – 3
Per la stampa di 1500 dialogi	oz. 2. 15
Al copista per aggiustare varie parte del dialogo regalato dalla Principessa di Moletti	oz. – 8
Sommano	oz. 9. 10

Appendice

TAVOLA 1: Struttura di *Ilium Palladio* (Palermo, Stefano Amato, 1734)

Personaggi	Forma	Incipit
Agamennon	Recitativo	“Decem vidimus Messes”
	Aria	“Lentis hactenus in hostes”
Diomedes	Recitativo	“Aequo pugnamus Marte”
	Aria	“Nauta peritus”
Ulysses	Recitativo	“Adest Ulysses Machinator fraudis”
	Aria	“Virtus dextrae, et mentis ars”
Calehas	Recitativo	“Quaenam varia vos scindit sententia?”
	Aria	“Numinis ora gessit”
Ag., Dio., Ulys.	Recitativo	“At quoniam, Calchas, superos rogabo?”
	Terzetto	“Et Deos, et arma”
Calehas	Recitativo	“Infandum! Nulla fides”
	Aria	“Cum Phaebo plenus Vates”

Ag., Cal.	Recitativo	“Consulas ergo Deos”
Agamennon	Aria	“Quas Arator jam sudore”
Ulys., Cal.	Recitativo	“Divinum suo Numen praesefert ore”
Ulysses	Aria	“Ipsam Palladis hastam delebo”
Ag., Cal., Ulys.	Recitativo	“At qui Tubarum me vocant clangores”
Diomedes	Aria	“Ni stellae micet lux”
Ag., Cal., Ulys., Dio.	Recitativo	“Age, pugnate, o Milites”
Chorus	CORO	“Sed tot clodes ne timete”

TAVOLA 2: Struttura di *Palladium* (Palermo, Angelo Felicella, 1734)

Personaggi	Forma	Incipit
Ilus	Recitativo	“Arcis moenia surgunt”
	Aria	“Dum horret spicis ager”
Assarus	Recitativo	“Metus remitte: Prospero”
	Aria	“Inaurentur astra polo”
Laomedon	Recitativo	“Audeat tamen sors, duroque paret”
	Aria	“Tubarum fragore”
Sacerdos	Recitativo	“Profano nimis auso”
	Aria	“Sit fortis, et invictus”
	Recitativo	“Palladis, ergo, Rex uni fidendum”
Ilus	Recitativo	“Assuete sacris”
	Aria	“Florent regna: sint effera bella”
Sacerdos	Recitativo	“Libens exequor iussa: Altari pronus”
	Aria	“Vos, summa astrorum Numina”
	Recitativo	“Inter haec siste, Rex et Divae mecum”
	SINFONIA	[<i>hic symphonia hilaris et festiva</i>]
Assarus	Recitativo	“At quae deflua caelo”
	Aria	“Vox clamat interna”
Laomedon	Recitativo	“Omne certè festivum”

	Aria	“In hostiles pugnaces cohortes”
Sacerdos, Ilus	Recitativo	“Benè ominata scepra!”
	Duetto	“Vèl inter undantes”
Unus e Choro	Recitativo	“Quod olim Ilio decus”
Chorus	CORO	“Plausus ede, Prognata tonantis”

TAVOLA 3 Struttura di *Jason aureo vellere potitus* (Palermo, Angelo Felicella, 1740)

Personaggi	Forma	Incipit
Eeta	Recitativo	“Nondum Thessalus Hero”
	Aria	“Si quis gressum per arcta viarum”
Medea, Eeta	Recitativo	“Avertant omen Superi. Quid Jason”
Medea	Aria	“Et Mavors, & Fata”
	SINFONIA	[<i>Hic fiat simphonia cum tubarum clangore appellente Argo Nave</i>]
Jason	Recitativo	“O Magnanimi Heroes”
Chorus	CORO	“Vivat Jason: hoc ductore”
Jason, Typhis	Recitativo	“Typhi / Princeps en adsum”
Typhis	Aria	“Saepe Viator”
Medea, Eeta	Recitativo	“Ergone tandem venit”
Jas., Typ., Eet., Med.	Recitativo	“Invictissime Regum”
Jason	Aria	“Mavortis inter fulmina”
	Recitativo	
Medea	Recitativo	“Quae vidi, quosve sonos”
	Aria	“Rivulus in arena”
Jason, Medea	Recitativo	“Typhi, Typhi... / Quae te, Jason, suspensum”
Jason	Aria	“Quum, nimbosam ortam procellam”
Eeta	Recitativo	“Praeceptis, ad pugnam Jason”
	Aria	“Mens capta somni horrore”
Medea, Eeta, Typhis	Recitativo	“Vicit, jam vicit Jason”

Typhis	Aria	“Quisquis tuae, Jason, miracula”
Jason, Eeta, Medea	Recitativo	“Vici, nec me victorem”
	Terzetto	“Quem de palma coepi honorem”
Unus e Choro	Recitativo	“Est felicior Jason”
Chorus	CORO	“Vivat doctor, novus Jason”

Documento n. 1

ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO, Ex Case Gesuitiche, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti – Serie I, vol. 198, f. 475r.

[Spese per la musica straordinaria, composizione di dialogo, stampa e copia del medesimo per le 40. ore di Carnevale del 1751]

In primis per copia di n. 8. arie cavate dall'Opera di Peres, ed altri autori per formarne il dialogo	oz. – 18
Per copia di tutto il Dialogo consiste in carte 55. oltre la partitura in cui si posero le sudette arie originali	oz. 1. 22
Per stampa di n. 100. dialoghi di mezzo folio e un cartoncino, cioè per composizione tari 8., tiratura tari 6., consumo tari 4. 10., carta tari 15., cucitura e tagliatura tari 8. porto di essi grana 3.	oz. 1. 11. 3
Per prezzo di libra 10. cioccolata regalata cioè libra 6. al padre che compose le parole, libra 4. a D. Girolamo Bajada per composizione in musica delli recitativi, oltre altre galanterie inclusi in questa somma tari 15. 5. per n. 40. cassatelle, n. 8. teste di turco, vino, e neve, per lo rinfresco fatto alli musici, e stromentisti per la prova	oz. 1. 27. 15
Per porto, e riporto dei stromenti per detta prova	oz. – 3
Per mettere, e levare l'organetto invece del cembalo ai bastasi, che ajutarono	oz. – 2
A Pippino Chiaramonte soprano per la messa cantata e 3. dialoghi	oz. 1. 10
A Niccolino Manteo soprano per detti	oz. – 24
A D. Gerardo Provenzales, D. Paolo Regalbuto, D. Antonino Galioti oltre a Roggeri Collestato in cappella per 3. violini	oz. 1. 18
A due contrabassi Camerano e Sebastiano	oz. 1. 2
A due oboè Giordano con paga di tari 3., e S. Germano tari 4.	oz. 1. 8
Per due trombe per detti servizi; Giuffrida e Napoli	oz. 1. 2
Per altre due trombe per la messa	oz. – 8
Ad Angelo Masi arcileuto	oz. – 20
A Masettino violino	oz. – 16

Documento n. 2

ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO, Ex Case Gesuitiche, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti – Serie I, vol. 198, f. 547r.

[Spesa della musica straordinaria fatta con due vespri e messa cantata nella solennità del Santissimo Nome di Gesù al primo Gennaio 1752.]

A Pippino Chiaramonte soprano	oz. 1
A Pippino Rizza contralto	oz. – 18
A Vitale tenore per fare il 2.do soprano	oz. – 12
A D. Gerardo violino	oz. – 12
A Regalbuto violino	oz. – 12
A chi entrò in luogo di Roggeri da pagarsi sempre a tari 3.	oz. – 9
Per un sesto violino per la Messa	oz. – 4
A Masettino violincello	oz. – 12
Alle 2. trombe del Principe di Palagonia	oz. – 24
A Camerano, e D. Sebastiano contrabassi	oz. – 24
Al sostituto di S. Germano oboè	oz. – 12
A Giordano si paga a lista	
Copia del <i>Pange lingua</i> di Perez	oz. – 5

Al massaro della musica per servizio straordinario, ed ajuto che piglia
Pane per l'organaro

oz. – 3
oz. – – 10

Documento n. 3

ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO, Ex Case Gesuitiche, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti –
Serie I, vol. 198, fof. 547r-547v.

Musica straordinaria nelle 40. ore circolari con quelle di Carnovale, sì per la composizione in
musica del Dialogo di Metastasio della Passione di Gesù Cristo posto in musica in Napoli dal
Maestro di Cappella Errichel, e copia della parte uscita sì in Napoli come in questa, e di una Messa
nuova del medesimo Maestro di Cappella cantato nelle quattro sere dell'Esposizione delle 40. ore
circolari di quest'anno, e quella nel primo ed ultimo giorno essendosi cantati nelli due giorni
intermedij la Messa con una voce, e tre stromenti di più dell'ordinario, cioè come siegue

A Pippino Chiaramonte per sette servitij

oz. 2. 10

A Pippino Rizza come sopra

oz. 1. 12

Al nostro basso Vaccaro per rigalo

oz. – 6

Al nostro tenore per detto

oz. – 6

A Regalbuto violinista per sei servitij

oz. – 24

A D. Gerardo violinista per detti

oz. – 24

Al figlio di Rosso per otto servitij

oz. – 24

Nota, all'uomo 3° violinista, e Giordano obboè si devono pagare gl'otto servitij unitamente con
gl'altri straordinarij a ragione di tari 8.

A Cuchel altro obboè per detti servitij

oz. – 24

A Ciccio di Cattolica tromba per detti

oz. – 24

A Piticchio di Palagonia tromba per detti

oz. – 24

A Masettino violincello per detti

oz. – 24

A D. Sebastiano contrabasso per detti

oz. – 24

A D. Vincenzo Camerano per esser venuto anche la Domenica

oz. – 28

Al nostro massaro per rigalo

oz. – 3

Al detto de' musici per porto degli stromenti per la prova ed assistenza in alcune sere

oz. – 3

Per stampa di n° 1250 dialogi un foglio ed un cartosino inclusovi tari 4. per rifacimento di stampa

Per copia di tre bassi, che mancavano di quello venuto da Napoli, e ricopia delle parti de' cantanti e
coretti, per essere stati malamente copiati in folij 45. e folij 29. per le parti de' cantanti, e stromenti
per la Messa tari 4. di rigalo

oz. 3. 1. 5

E più onze 1. 15. pagati per la partitura della sudetta Messa, d'un Dixit, ed un Mottetto dell'istesso
Autore

oz. 2. 18

Spesi in Napoli per il sudetto dialogo per mani del P. Mascardi cioè ducati 7. per copia di n. 75.

folij di parti e per rigalo al sudetto Maestro di Cappella che remise la copia, inclusi detti spesi delli
sudetti onze 1. 15.

oz. 1. 15

Per dolci, cioè due piatti di cassatelli e teste di turco per la prova, e 12. impanatigli regalati a
cantanti [...]

oz. 1. 1. 13

Documento n. 4

ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO, Ex Case Gesuitiche, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti –
Serie I, vol. 198, f. 595r.

Spese pella stampa di due Dealoghi come siegue

Per un foglio d'un cartosino per il dialogo di Metastasio della Morte d'Abbel

oz. 2. 23. 17

Carta n. 3. risemi due quarti e ½ a tari 10 pella stampa di n. 1250

oz. 1. 1. 5

Composizione di detto foglio, e cartosino

oz. – 10

Tintura di detti

oz. – 15

Consumo

oz. – 10. 10

Per coperte di carta discio [?] per n° 40

oz. – 1. 10

oz. 2. 8. 5

ligatura

oz. – 15. 12

Per la stampa d'un altro composto da Barbici come siegue

oz. 1. 22

Prezzo di due risimi di carta pella stampa di n° 1000

oz. – 20

Composizione per rinfoglio

oz. – 8

Tiratura	oz. – 8
Consumo	oz. – 6
ligatura	oz. – 10

Documento n. 5

ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO, Ex Case Gesuitiche, Chiesa e Collegio Massimo dei Gesuiti – Serie I, vol. 198, f. 669r.

[1756] Spese di Musica straordinaria per la solennizzazione delli tre giorni delle quarantore di Carnovale

A Rizza per sei servigj	oz. 1. 6
A Testa per quattro servigj	oz. – 24
A D. Geraldo quarto violino per detti	oz. – 16
A Regalbuto quinto violino per detti	£. – 16
A Condina sesto violino per tre	£. – 9
A Cucchel oboè per quattro	£. – 16
A Ciccio, e Pitricchio trombe per detti	£. 1. 2
A Camerano, e D. Sebastiano contrabbassi per detti	£. 1. 2
A Massa violincello per detti	£. – 16
Al contrabbasso per le due Messe	£. – 6
A detto per la Festa del Gesù, e S. Martiri	£. – 6
A Condina per copia di n. 38. fogli di carte per il mottetto novo da cantarsi nelle sere di detti di Ciccolata [<i>sic</i>] regalata al padre che lo compose, ed a Bajada, che trasportò la Musica di Peres libre otto	£. – 28. 10
Al massaro di regalo	£. – 3
Per porto di stromenti per la prova	£. – 2
Dolce per la prova sudetta	£. – 12
Sommano	£. 9. 12. 10