

DANTE CERILLI

“PER RECITAR CANTANDO”



**Letteratura Antropo-Musicale e Storica
dal *Dialogo* alla *Cantata***

***Forme di genere della musica colta e popolare
in Aci Catena, Acireale, Catania e dintorni
(Tra Sette/Novecento e un po' oltre)***



PAGINE LEPINE 2023

Tutti i diritti riservati
© 2023 Pagine lepine

Supplemento a “Pagine lepine”
(Numero del 2023, A. XXVIII)

Iscrizione al Tribunale di Frosinone n. 235 del 7-12-94
Valgono disposizioni e regole della Rivista
riportate nei numeri ordinari.

Direttore Responsabile e Fondatore:
Dante Cerilli

Redazione: 03019 - Supino (Fr) Italia - Via d'Italia, 40
Tel.3881845281; e-mail direttore: dantecerilli@gmail.com.

Capo redattore: Gioacchino Monterosso
(Guidonia RM, e-mail: pagine-lepine@libero.it)

Pubblicazione e Patrocinio:
“Fondazione Culturale Mario Cerilli - Supino”

Edizioni fuori commercio.

Chiusura del 24 novembre 2023
Grafica: Pl personal Press (Supino / Roma)

Opera in omaggio ai sostenitori dell'attività culturale
di Pl e della Fondazione Culturale Mario Cerilli
(richieste vanno indirizzate a dantecerilli@gmail.com)

Contributi spontanei alle varie attività editoriali
con Bonifico Bancario, intestare al dir. resp. di Pl

IBAN: IT19 U032 9601 6010 0006 6215 619
(FIDEURAM – Roma, Parioli)

[ISSN 2975-075X]

Dedica

A Pierpaolo,
che nella vita nutre e coltiva col canto
gli incliti paterni geni
e nel perenne *dialogo* di fede
li accresce

d.c.

Roma, 24 novembre 2023

«Il problema estetico riguarda la natura del sentimento del bello e dell'arte. Si tratta di decidere quali rapporti intercorrano tra l'attività estetica, quella morale e quella logica, cioè tra il bello, il vero e il bene; se esista diversità tra il bello di natura e il bello dell'arte o se si possano ridurre ad un unico concetto; se l'arte possa definirsi come imitazione, ovvero se la sua natura debba ricercarsi nella libera attività creatrice dello spirito, quali rapporti passino tra le varie arti»

Mario Cerilli,

Ragioni supreme della vita dell'uomo... (1950)



Pubblicazione inserita nei programmi editoriali della

FONDAZIONE CULTURALE “MARIO CERILLI” SUPINO

03019 - Supino (Fr) - Via d'Italia, n. 40

In prima di copertina: *Davide e Abigaille* (Olio su tavolozza), opera rinascimentale di Lucas van Leyden (Museo d'Arte Occidentale e Orientale di Odessa – Ucraina).

Sul frontespizio: Sacra immagine di Maria SS. della Catena, affresco tardo-rinascimentale “che non può passare di là del secolo XVI” (Bella, op. cit. p. 213), sta in Parrocchia-Santuario di Aci Catena.

NOTA DELL'AUTORE

Materia di “Per recitar cantando” è la “Letteratura”. Essa fa *dialogare* la drammaturgia poetica e la scrittura musicale, in una coesistenza simbiotica. Poesia e Musica eternano un incontro e una convivenza le cui origini si perdono nel tempo. L'affermazione non è fuori luogo se si pensa che la Letteratura svolge la funzione di allitterare i suoni dell'oralità rendendoli parola con i grafemi; non di meno la Musica, attraverso la *notazione* negli spazi e sui rigghi, prende forma nel pentagramma ed è così “scritta”. Ancor più, ogni testo o attività critico-speculativa che la riguarda si può redigere attraverso la principale scienza dei segni: Letteratura è per estensione lo stesso incipit della Storia, tale sin da 3000 anni prima di Cristo, con i pittogrammi, gli ideogrammi, i sillabogrammi e le varie forme di “lineari”.

Quanto premesso è imprescindibile per dare credito alle tematiche che via via ho intessuto nella trattazione. Lo scopo devozionale è l'espedito dell'espressione dell'arte o, meglio, dell'unione delle arti e da questo rapporto intrinseco si connatura l'identità etno-antropologica di chi la fa e di chi la fruisce. Si profila, inoltre, lo scopo alto e gnomico della sensibilizzazione popolare ai drammi e al sentimento della fede, nonché alla “bellezza” dell'azione scenica e della musica. Il lettore apprezzi, dunque, l'intento divulgativo, mentre il critico valuti che l'omissione di certi temi e della citazione di taluni autori è una scelta voluta, conformemente al taglio saggio. Maggiormente, non si può disconoscere che la Sicilia (potendosi arrogare il primato dei *Dialoghi* e delle *Cantate*) perda la sua connotazione identitaria nella microstoria delle etniche “forme devozionali” per assurgere ad altre più colte, di carattere nazionale e internazionale, per cui l'Italia ha fatto scuola.

L'energia psichica di cui vengono caricate ancora oggi le feste religiose, tuttavia, rende vieppiù quanto sia incidente il coinvolgimento emotivo e come, a *dialoghi* e *oratori*, sopravviva la *Cantata*.

DANTE CERILLI

“PER RECITAR CANTANDO”



**Letteratura Antropo-Musicale e Storica
dal *Dialogo* alla *Cantata***

***Forme devozionali di genere della musica colta e popolare
in Aci Catena, Acireale, Catania e dintorni
(Tra Sette/Novecento e un po' oltre)***



PAGINE LEPINE 2023

ABIGAILLE

DRAMMA PER MUSICA

In lode di nostra Signora

S. MARIA

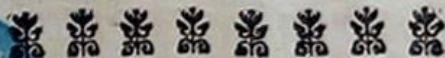
DELLA CATENA

*Ricorrendo il solenne festivo giorno de' tre Maggio 1793
da cantarsi nell' Atrio della Venerabile, ed Antica
Chiesa della Gloriosa S. Elena, e Costantino,
della Ven. Archiconfraternita delle Anime
Sante del Purgatorio sotto titolo della
Morte, della Città d' Aci SS. An-
tonio, e Filippo;*

Sotto il Governo dello Spett. Baronè

D. IGNAZIO FINOCCHIARO LUPO Attuale Capità-
tano Giustiziere di detta Città .

Sig. D. EMMANUELE SINATRA, e del
Dott. in Legge D. GIUSEPPE MAUGERI .



In Catania 1793.

Nelle Stampe di D. Gioachino Pulejo
Con Approvazione de' Super.

LETTERATURA ANTROPO-MUSICALE E STORICA DAL DIALOGO ALLA CANTATA

*Forme devozionali di genere della musica colta e popolare
in Aci Catena, Acireale, Catania e dintorni*

(Tra Sette/Novecento e un po' oltre)



Davide e Abigail

Olio su tavolozza. Interpretazione rinascimentale di Lucas van Leyden
(In Italia detto Luca de Leida. Museo d'Arte Occidentale e Orientale di Odessa – UKR)

Licenza

Vergine Eccelsa, e Pura
Onor del nostro suolo,
Unica nostra speme,
Ma qual costume è questo,
Che nel ridir tuoi pregi, e i fatti tuoi.
Cercar si debba altrove il paragone?
Come, e dove trovarlo,
Ch'esser possa di Te degno abbastanza?
D'Abigaille il merto
Al confronto del tuo non è, che un'ombra
Tropo lieve, e sparuta; Ah, nel bilancio
Tu preponderi assai.
Sì, lo confesso, errai
Quando formar volea
Di lauri un Serto aurato.
Ah, non dovea inesperto a tanta impresa
Espormi, se tant'alto
Usa non è poggiar la mente mia;
Il folle ardir perdona.
Nocchier, che il picciol legno
Incauto esposi all'elemento infido
Già raccolgo le Sorte, e torno al lido.

Coro

Se cantò celeste labro
I tuoi fatti invitta Diva,
Non sdegnar, che ancora noi
Facciam Eco ai canti tuoi,
Onde i nostri applausi e i viva
Se ne giungan fino al Ciel.
Tu nostra Abigaille
MARIA della CATENA
Tranquilla, e più serena
Deh, rendi a noi quest'alma,
Che sempre più devota
Ricorre a Te in ogn'or.

Invocazione a Maria SS. della Catena

(Da: "Abigaille", trascrizione dall'originale di Michele Pricoco)

1. l'*Abigaille* di Vincenzo Tobia Nicola Bellini (1793-2023).

1793-2023. In occasione del 230° anniversario dell'*Abigaille* di Vincenzo Tobia Bellini, dedicato alla Madonna della Catena, colgo l'opportunità di rievocare un genere antico, quello dei *Dialoghi* o delle *Azioni Sacre*, che affonda le sue origini alle epoche medievali della *Laude Drammatica*, prima forma di rappresentazione teatrale della letteratura italiana (arricchita in seguito dalla musica e dal canto)¹. Per la qual cosa, potrebbe essere utile richiamare alla mente che la Sicilia può arrogarsi il merito di aver generato il “dramma in musica”, da che il gesuita **Erasmus Marotta da Randazzo** (1576-1641) è ritenuto il primo a musicare passi dell'*Aminta*, argomento “pastorale” di Torquato Tasso.

Preciso ulteriormente, che in modo più stringente con la materia, e con i versi di padre **Fabrizio Spuches**, musicò, invece, la passione (dramma) *Pelagius martyr* ([San] *Pelagio Martire* [da Cordova], 1618) e altre *azioni sacre* di cui, purtroppo, sono andate perse le partiture. Altre composizioni pervenute ci rendono uno stile polifonico accordale pieno e melodicamente statico, tutt'al più madrigalesco (anche se sacre), con organo o insieme cameristico².

«L'arte di far dialogare le voci e gli strumenti fra di loro e di far concorrere alla perfezione [...] le parti vocali e strumentali riunite, – scrive Pietro Lichtenthal nel 1826 – deve per conseguenza essere uno dei principali studj del compositore drammatico»³.

Un migliore monito e definizione come questa, in epoche successive, non è stata mai data, tutt'al più essa è ripetuta senza che se ne citi la fonte. *Dialogo*, difatti, in quanto “componimento di due voci o due strumenti che si rispondono l'uno all'altro in una stes-

¹ I documenti per la realizzazione di questo articolo sono stati consultati presso la Biblioteca Pinacoteca Zelantea (con la collaborazione della direttrice, dott.^{ssa} Maria Concetta Gravagno e di tutto il personale addetto), l'Archivio Storico Diocesano (con grande apporto della segretaria Agatina Castorina e del direttore don Giovanni Mammino), l'Archivio Storico Comunale di Acireale (sempre diretto dalla dott.^{ssa} M.C. Gravagno, coadiuvata dalla dott.^{ssa} Loredana Grasso), la Biblioteca Diocesana Mons. Francesco Pennisi Ragusa (con la squisita collaborazione della resp.^{le} Mariuccia Dimartino), il Museo Belliniano - Comune di Catania (con la determinante collaborazione della dott.^{ssa} Caterina Barbagallo).

² Cfr. *Aminta musicale di Erasmo Marotta siciliano dela città di Radazzo. Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci, con un Dialogo a otto*, Venetia, Angelo Gardano, 1600 e/o Anna TEDESCO, *Marotta Erasmo*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, Vol. 70, Roma, “Istituto dell'Encicl. Italiana Giovanni Treccani”, 2008, alla voce. La notizia rilanciata da Ludovico Antonio Muratori è ripresa (senza fonte) da Angelo MANITTA in *Percorso storico della musica in Sicilia*, sta in Giovanni TAVČAR, *Dizionario dei compositori di Sicilia*. Introduzione, cura e revisione di Angelo Manitta. Con prefazione di Enza Conti, Castiglione di Sicilia, Il Convivio Editore, 2018, v. pp. XI, XII, XIV, 26, pp. 462-463; da Percolla scrive: «Le prime note armoniose a' delicati versi dell'Aminta del Tasso furono apposti da un ingegno Siciliano delle falde dell'Etna – Erasmo Marotta da Randazzo, che molta fama ebbe a Roma ed altrove per musicali componimenti» ciò detto nel contesto di un elogio di Vincenzo Bellini, scritto quando furono traslati i suoi resti mortali da Parigi a Catania, ovvero Vincenzo PERCOLLA, *Elogio biografico del Cav. Vincenzo Bellini. Scritto in occasione del trasporto delle sue ceneri da Parigi a Catania [...]*, Catania. Stabilimento tipografico Bellini, 1876, p. 82; che a sua volta cita da Mario MUSUMECI (1778-1852), *Discorso e Componimenti Poetici in occasione del ritorno in patria dell'esimio maestro di musica Vincenzo Bellini. Recitati nella gran sala della Casa Comunale di Catania nel 18 marzo 1832*, Catania, Tip. Fratelli Sciuto, 1832; analogamente privo di fonti. Si veda *Mottetti concertati a due, tre... [4, 5] voci di Erasmo Marotta. 1635*, a cura di Irene Calagna Firenze, Leo S. Olchki, 2002.

³ Cfr. Pietro LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica [del dottor Pietro Lichtenthal]*, Milano. “Per Antonio Fontana”, 1826, vol. 1°, p. 244.

sa modulazione, e sovente con le stesse note”, è in sé il medesimo fondamento del contrappunto, la costruzione di un impianto di voci “dialoganti” strutturate in una dimensione verticale di progressioni, imitazioni, pause, esposizioni e risposte! Insomma, è il principio connotativo dell’azione in musica, il dibattito tra le melodie e quello tra la melodia e una voce *recitante* o *cantante*. Pertanto, non meraviglia il fatto che “un’opera è in certa guisa un dialogo continuo. I recitativi, i canti a due o più voci, gli stessi cori vi sono dialogizzati: nelle arie vi è una specie di dialogo fra la voce e l’orchestra”⁴. Quindi è **antichissimo il dialogo**, sia che si pensi alla prima forma organizzata di polifonia di parti melodiche che si muovono secondo una logica del “parlare” dentro un brano, sia che si faccia riferimento a due strumenti che suonano “logicamente” insieme, o ad uno strumento ed una voce.

Detto questo, la specificità dell’argomento porta subito a precisare l’ambito territoriale per cui l’opera di **Vincenzo Tobia Bellini** è destinata, che è quello di **Aci Catena**, e impone che si faccia riferimento al grande fermento culturale che animava la maggiore **Acireale**, dove ha l’avvio e si registra, sin da epoche remote (tuttavia storicizzate e documentate al massimo dal XVII secolo) una significativa **letteratura poetica e drammatica**, quindi di testi e di musiche sia creati appositamente, sia acquisiti, trascritti, adattati o rielaborati per l’allestimento di sacre rappresentazioni. Questa letteratura, praticata e raccolta, è pervenuta, in gran parte, fino ai nostri giorni, patrimonio d’inestimabile valore che Acireale ha il privilegio di conservare e tramandare ai posteri, grazie alla “Biblioteca Zelantea”, all’Archivio Storico Comunale (con notevole sezione Musicale) e al “Diocesano”.

Nel XVII e XVIII secolo, dunque, fino alla prima metà del XIX, era in uso rappresentare delle vere e proprie azioni sceniche dette *Drammi* o, più comunemente, *Dialoghi*, sui sagrati (negli “atrii” delle chiese), nelle piazze; effettivamente in modo particolare davanti alle *Logge*, ovvero davanti alla Casa (o sede del governo) del Magistrato di Città o “Capitano giustiziere”, il sindaco, dovremmo dire oggi, per far capire a tutti, invero in Piazza.

Alcune si tenevano ad esempio ad Aci Sant’Antonio e Filippo o, più propriamente, alla “Catina” (che nel XVIII secolo era quartiere e sede della *magistratura* di quell’“Aci”), nella scalinata antistante il già esistente Convento dei Padri Riformati Minori e il Palazzo del Sindaco che pare si trovasse dove oggi è il Monumento ai Caduti. Tanto nel luogo di Aci San Antonio e Filippo – propriamente – quanto in quello di Scarpi o, in effetti, della Catena, esse – nel caso delle “Aci Superiori” – erano sempre dedicate alla Madonna, comun denominatore di un territorio che le era devoto e che aveva ancor più accresciuto la sua fede dopo gli eventi miracolosi imputati alla Vergine che protesse tutti, in occasione del Terremoto di Noto del 1693⁵.

Non pare nemmeno casuale che l’Abigaille del Bellini “maestro di cappella” sia stato voluto e realizzato esattamente nel Centenario di quel terremoto e che ancora oggi, in piazza Matrice, l’11 gennaio si esca la Madonna benedicente affinché la folla idealmente la abbracci

⁴ Cfr. Pietro LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica [del dottor Pietro Lichtenthal]*, Milano. “Per Antonio Fontana”, 1826, vol. 1°, p. 244.

⁵ Cfr. *Memorie storiche del Comune di Aci Catena pel Can. Salvatore Bella. Dottore in Teologia, professore di filosofia e di letteratura nel Seminario vescovile di Acireale*, Acireale, Saro Donzuso Tip. – Editore, 1892 [edizione anastatica, Acireale, Galatea Editrice, 2013], pp. 189, 190, 191, 192 e passim [in seguito indicata anche come Salvatore BELLA, *Memorie storiche del Comune di Aci Catena...*].

in segno di amorevole affiliazione, o quando, eccezionalmente⁶, la si porti ‘o Chianu [Piano Umberto di Aci Catena], sempre in quello stesso giorno, con la sua solenne e teatrale “trasuta”⁷, per ricevere lì ogni la lode grata di catenoti e pellegrini che intonano accompagnati dalla banda musicale l’inno-cantata “Ci salvò”, con le parole di mons. Salvatore Bella (1862-1922), creato con devoto sentimento e con arte da Giuseppe Monterosso (1866-1947)⁸; così come dall’11 gennaio 1909, dopo il terremoto di Messina del 28 dicembre 1908, le si tributa omaggio con lo stesso inno nella piazza antistante la Chiesa Madre.

Se nei tempi passati si intesevano *Dialoghi*, a maggiore gloria di Maria Santissima, per rinverdire a tutti la potenza di Dio, dalle bibliche scritture, oggi, caduta in disuso questa pratica, sopravvive l’abitudine edificante di cantare a Maria lo storico inno a Lei dedicato.

La stessa “trasuta ‘o chiano [...] – scrive Michele Pricoco – è una specie di sacra rappresentazione spettacolare, possibile solo per la struttura della piazza Umberto”, tale “da servire da proscenio e da platea nello stesso tempo”⁹. Come non notare che le sue parole poco si discostano da quelle di mons. Salvatore Bella, che s’era prodigato già in altri particolari?

«Nella festa di Nostra Signora della Catena [...] – difatti scriveva mons. Bella – la rappresentazione avea luogo nella pubblica piazza, il proscenio stendevasi per una cinquantina di passi, dall’antica Casa comunale sino a mezzo piano: serviva per la platea la larghissima strada che dal piano arriva alla chiesa del SS. Sacramento, per palchi i balconi ed i tetti delle case che la fiancheggiavano [...]»¹⁰.

Pare opportuno precisare che la Festa dell’11 gennaio ricorre annualmente almeno a partire dal 1694¹¹, sia perché il giorno 11 del 1693 ci fu l’ultimo scossone devastante del moto tellurico, sia perché “la Chiesa maggiore di S. Maria della Catena rovinò intera; solo mal messa rimase in piedi la cappella della Madonna e la nicchia entro cui conservavasi la sua statua”¹². Non è secondario, per la materia di questo saggio, precisare che nemmeno Salvatore Bella, all’epoca scovò qualche documento che attestasse effettivamente lo svolgimento del *Ringrazià*

⁶ Per chiarezza di fronte agli storici locali, preciso che la convinzione dell’incidentalità (eccezionalità) era effettiva sia nei tempi contemporanei (si pensi proprio all’11 gennaio 2023, ma anche in altri anni come nel 1993, 3° Centenario del Terremoto), quanto in quelli passati e sovrviene anche dalle parole di Michele Pricoco che dice “... la famosa trasuta ‘o chiano, che si ripete nelle feste della madonna” (p. 17) e dunque non precisamente “nella festa” (Michele PRICOCO, *Abigaille. Dramma per musica del dott. [sic. – ma d. sta per dominus, Pricocos errat] Vincenzo Bellini in lode di Nostra Signora SS. Maria della Catena*, Acireale, Galatea Editrice, 1985, in seguito anche Michele PRICOCO, *Abigaille, [...]*, cit.).

⁷ Una corsa, in cui i portantini della vara danno mirabile prova di maestria e coordinamento, che di solito facevano e fanno nella festa di agosto (purtroppo non sono mancati incidenti, di recente e in passato).

⁸ Riferito da Michele PRICOCO, *Abigaille. Dramma per musica...* cit., p. 23; per questo ed altro si veda Dante CERILLI, *Sinopie Consonanze. Giuseppe Monterosso e il Filarmonico Concerto Municipale di Aci Catena. 1908-1912 □ 1922-1945. Dal Meriggio al Tramonto (1948-1978). I maestri Fontana, Minissale e Ausino*, con Testimonianza di Margherita Rita Ferro, Supino (FR), Pagine lepine, 2022, pp. 5, 24, 52 e passim..

⁹ Michele PRICOCO, *Abigaille. Dramma per musica...*, cit., p. 17.

¹⁰ Cfr. Salvatore BELLA, op. cit., pp. 190-191.

¹¹ La Chiesa della Catena, infatti, “prima tra le altre o tra le prime risorse, che nel 1694 era già aperta al culto”, così Salvatore BELLA, *Memorie storiche del Comune di Aci Catena [...]*, cit., p. 135.

¹² Cfr. Salvatore BELLA, *Memorie storiche del Comune di Aci Catena [...]*, cit., p. 131.



Giulia uccide Sisara

(Artemisia Gentileschi, olio su tela. Museo delle Belle Arti – Budapest).

mento in quel giorno¹³, e si limita a precisare che non è “festa di data recente, ma antichissima, dopo il terremoto stesso”¹⁴.

Pertanto, “oratori” sotto forma di dialoghi, che risultano essere discendenti evoluti ed amplificati della laude dialogica duecentesca, trovano terreno fertile per lo scopo formativo e ricreativo della Chiesa, atti a suscitare stupore e ammirazione per le esemplari vicende narrate nell’**Antico Testamento** che mirano ad esaltare il senso della libertà ed il trionfo del

¹³ Quindi un eventuale ringraziamento nel 1693 avrebbe dovuto esserci stato più in là. Ma di questo si hanno forti dubbi, poiché altrimenti Bella ne avrebbe trovato traccia e ne avrebbe parlato; invece, narra la festa della “gloriosa sant’Agata” che “molti cavalieri e canonici di Catania”, andati ad “abitare in questa città di Jaci S. Filippo”, dopo il sisma, fecero presso la “capanna” provvisoria della Chiesa del luogo “il Febbraio”, giorno 5, “cantando la messa il canonico di Sant’Agata, don Giovanni La Valle”. Così Salvatore BELLA, (in op. cit.) a p. 135, che acquisisce fonte dall’amanuense volume *Scritti e memorie del sac. Don Damiano Reitano*, sta presso l’“Archivio Storico Matrice di Aci San Filippo”, p. 35.

¹⁴ Inoltre, attesta che “abbiamo in fatti un privilegio concesso da Innocenzo XIII nel 1721 che accorda l’indulgenza plenaria ai visitatori della nostra Matrice nel giorno 11 Gennaio”. Cfr. Salvatore BELLA, op. cit., pp. 134-135 e n.

bene, del buono sul malvagio, che divengono materia gnomica e divulgativa della Fede, oltre ad esaltare, frequentemente, la figura della donna che trionfa sul male e sull’oppressione, come preciso insegnamento religioso del valore alla donna nel **Libro dei Re**, dei **Giudici**, ma anche come **analogia di Maria**, “**vergine madre**” ... che “liberamente al dimandar precorre”, madre celeste che ammantava i suoi figli di bene, sovrastando ogni difficoltà. Ad esempio, una donna incarna l’analogia della Vergine che magnifica il Signore perché “ha guardato l’umiltà della sua serva”¹⁵ e rappresenta la virtù che prevale sulla stoltezza. Questi è **Anna**¹⁶, moglie di Elkanà, figlio di Ierocàm, sterile che era perciò derisa dall’altra moglie, **Fenenna** (o Peninnà¹⁷). A Silo, Anna fece voto di consacrare a Dio il figlio che avesse avuto, fu esaudita e generò Samuele. Pronunciò, quindi, il cantico di grazie¹⁸, modello del “Magnificat”: l’aneddoto è considerato evento prefigurale di Maria Vergine e della Chiesa.

La conferma di questo intento arriva da moniti e propositi sentiti vivi nel Secolo dei Lumi, oltre che nell’**Abigaille** di cui si dirà più avanti, anche nell’esempio **Debora e Sisara** (1788), spesso rappresentata, di cui all’**Argomento**:

«Volendo il sommo Dio far conoscere, che le **Femmine egualmente che gli uomini sono capaci** di quel consiglio, e di quella forza, che si ricercano per reggere i grandi affari, e per governare i Popoli, dopo la morte di alcuni Condottieri, che col nome di Giudici regolato aveano il suo Popolo, fece cadere il governo del medesimo nelle mani di una Profetessa per nome Debora. Erano già venti anni, che questo Popolo, in pena de’ suoi peccati, gemeva nella schiavitù di Giabino Re de’ Cananei, il quale teneva in campagna contro di lui un poderosissimo esercito, sotto il comando di Sisara¹⁹ suo Generale, che grandemente l’opprimeva: quando rientrato nell’ubbidienza del suo Dio, fece a lui ricorso, e Dio si compiacque di esaudire le sue preghiere. Allora Debora piena dello spirito divino non mostrò men di coraggio in guerra, che di prudenza mostrato avea in tempo di pace. Prescelse Barac²⁰ per Generale delle sue truppe, le quali consistevano in diecimila combattenti, che ottenuti avea dalle tribù di Neftali e di Zàbulon, e gli ordinò che

¹⁵ Cfr. Luca 1, 48.

¹⁶ In ebraico Hānnāh.

¹⁷ “... [Helcana - Elkana] habuit duas uxores nomen uni Anna et nomen secundae Fenenna fueruntque Fenennae filii Annae autem non erant liberi” (Samuele, 1, 1:2) Il nome utilizzato per la traduzione latina (dall’ebraico: חַנָּה "corallo" o "perla") è “*Fenenna*” che proviene, similmente nel significato ma diverso nella morfologia, da חַנָּה, *Feninàh*, “corallo”. In Italiano, fin da tempi remoti, era tradotto con Peninna, o, come compare anche nella Bibbia Cei, 2008, Peninnà. Cfr. Samuele, 1, 1:2-4; ma anche, ampiamente, John Baldock, and Cantoni, Elena. *Le donne della Bibbia. Storie dimenticate di santità, sangue e intrighi*, traduzione di Elena cantoni, Milano, BUR Rizzoli, 2019.

¹⁸ Cfr., rispettivamente, Samuele 1, 1:11 e idem: 1, 2:1-10, Bibbia Cei, 2008.

¹⁹ Oppure detto Sisera: Il capo dell’esercito di Iabin (Giabino), re di Canaan, e che abitava ad Aroset-Goim. Barac lo sconfisse, Sisara fu ucciso da Iael (Giale) [Giudici 4, 5:20-30; Samuele 12:9; Sal 83:9].

²⁰ Figlio di Abinoam. Con l’incoraggiamento della profetessa/giudice Debora, attaccò e sconfisse Sisara (o Sisera) (Giudici, 1 e Giudici, 4:4-24; 5:1,12,15; Ebrei 11:32) Salvatore BELLA, in op. cit., p. 191, dice Baruc, che in realtà è il figlio di Neria (cfr. Geremia 32:12-16).

Di tal colpo al primo avviso,
Il più forte, e fero cor.

Sis. Vendicar saprò l'eccesso.

Deb. Trema solo per te stesso.

Alc. Ah! ci perde il tuo consiglio.

Sis. Da me fuggi, indegno figlio.

Alc. Il mio stato a' sassi ancora

Deb. Destrebbe la pietra,

Ara. ^a 4 Il suo stato ai sassi ancora

Bar. Destorebbe la pietra.

Sis. Deh si tronchi ogni dimora;
presto all'armi.

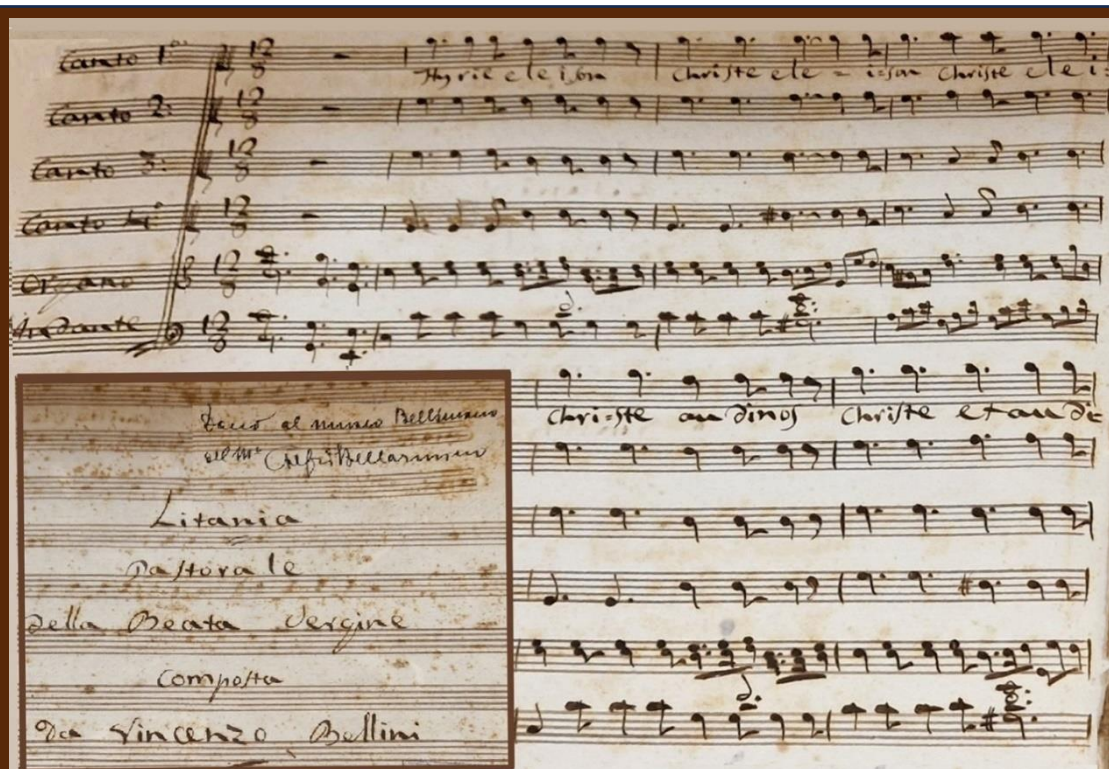
Deb. All'armi; olà.

^a 5 In tempesta omai si cangia
Fosco un nembo a noi d'intorno;
Freme il vento, e oscuro il giorno
Solo orror spargendo và.

Terminato il quintetto, si dà il segno della battaglia. All'improvviso, dalla sola parte de' Cananei si oscura il Cielo, e si desta un orribile tempesta di grandini, di fulmini, e di tuoni, che distrugge, ed abbatte quasi tutti i Cananei, e mette i rimanenti in tal confusione, che contro di loro stessi rivolgono le armi, e si uccidono. Quei che scampano, sono vittime degl'Israeliti; tutto è orrore, e spavento: Araspe cade colpito da un fulmine. Sisara intanto vedendo il suo campo sconfitto, atterrito balza dal suo cocchio, e fugge precipitosamente, nel mentre che Debora, e Barac si disviano per diverse strade, inseguendo i pochi avanzi de' Cananei, e cessa intanto a grado a grado la tempesta.

SCE-

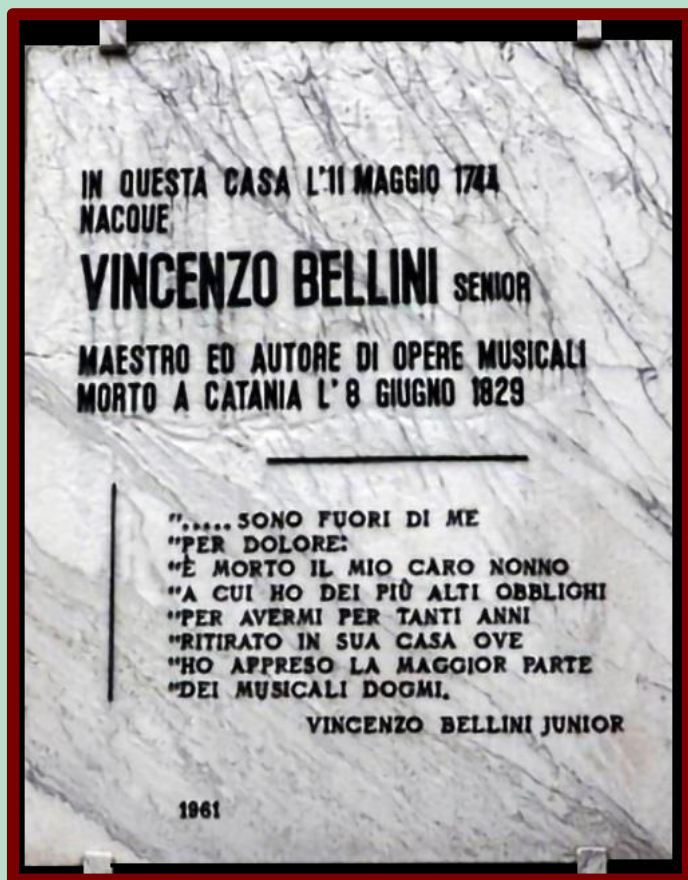
che fosse andato ad opporsi a Sisara; ma Barac protestò, che non vi sarebbe andato, seppur ella non fosse seco venuta. Destinatosi il giorno della battaglia i Cananei restarono prodigiosamente sconfitti, talmentechè Sisara oppresso dallo spavenio²¹ a piedi fuggì, e giunse alle tende di Aber collegato del Re Giabino, ove Giaele di costui moglie andategli incontro, e pregatolo di ricoverarsi nelle di lei tende, dopo avergli dato a bere del latte, egli si addormentò, ed essa prese un gran chiodo, e coraggiosamente lo conficcò nel di lui capo, inchiodandolo in terra; [...] da una donna ebbe cominciamento una guerra [...]»²².



Litania pastorale della Beata Vergine “Kyrie eleison (v. pp. 15-16)
Vincenzo Tobia Bellini, sec XVIII (foto inedita dell'autore, 2023)

²¹ Intendi: messo in difficoltà dall'azzoppamento del suo cavallo (*spavenio* = osteoartrite dell'articolazione tarsale distale / zoppia arti posteriori dell'animale).

²² Cfr. *Debora e Sisara. Azione per musica di Carlo Sernicola P.A. [...]*, musica di Pietro Alessandro Guglielmi [v. a p. 3], Napoli, Presso Vincenzo Flauto Regio Editore, 1788, p. 2.



Lapide sulla facciata di Casa Bellini a Torricella Peligna (CH)

«In questa casa l'11 maggio 1744 nacque Vincenzo Bellini Senior, maestro ed autore di opere musicali morto a Catania l'8 giugno 1829».

(La casa si trova su Corso Umberto I vicino alla Chiesa di San Giacomo Apostolo).

*«Sono fuori di me per dolore:
È morto il mio caro nonno
A cui ho dei più alti obblighi
Per avermi per tanti anni
ritirato in sua casa ove
ho appreso la maggior parte
dei musicali dogmi.
Vincenzo Bellini, Junior»*

Vincenzo Tobia Nicola Bellini (Torricella Peligna, 11 maggio 1744 / Catania, 8 giugno 1829), nonno del noto compositore della *Norma*, maestro di Cappella a Napoli, Catania e in Acireale nel 1774²³, fu organista e maestro stabile di cappella in Misterbianco, fino alla morte. Visse di musica e scrisse di musica sacra, tanto più che era il solo genere che trovava maggiormente “mercato” per gli interessi e l’uso del tempo.

Mise sul pentagramma un nutrito elenco di opere che si accostano ai temi e ai modi dei *Dialoghi* e dell’*Oratorio*²⁴. Al gruppo inizialmente noto della sua produzione²⁵, va aggiunto: *La salvezza d’Israello nella morte di Sara, Il sacrificio di Elia, Il trasporto delle reliquie di S. Agata da Costantinopoli a Catania, I tre fanciulli ebrei liberati dalla fornace* (dramma), *il Mosè liberato, Il trasporto dell’ossa di Giacobbe, La vittoria di Gedeone*²⁶. **Orazio Viola**, nella disamina delle opere, non è in grado di precisare a quale composizione si riferisca il titolo generico di “Litania”. A seguito di verifiche nella Biblioteca-Museo Belliniano, ho avuto modo di rinvenire partitura con titolo che, in relazione a quanto predetto, ci rivela: *Litania pastorale della Beata Vergine composta da Vincenzo Tobia Bellini*²⁷ (foto p. 13).

Al fine di completare il repertorio dell’avvezzo musicista, derogando dalle opere dialogiche e dagli *Oratori*²⁸ e includendo, invece, anche brani di musica profana, occorre qui nominare titoli rari a sapersi e passati nella bibliografia ufficiale solo grazie al catenota avv. Vincenzo Ricca, colui che scrisse i versi dell’*Inno* e della *Cantata per Santa Lucia* di cui G. Monterosso fece la musica²⁹.

Mi riferisco quindi a: *Messa a quattro voci*, due soprani, tenore e basso con orchestra; *Sinfonia a grande orchestra*; romanza per tenore: *Vivo ancor; Oh mia vita, oh mio tesoro!* (aria per soprano); *La figlia dello svevo Adolfo*, opera in tre atti sui versi del religioso letterato Orazio Luzio (conosciuto anche come Luzi)³⁰. L’avv. Ricca, giureconsulto, storico, colto di letteratura e musica, frequentò in amicizia diretta Carmelo Bellini (1803-1884)³¹, fratello di Vincenzo (iunior), e la sua famiglia, quindi, da lui apprese di quelle opere ed ebbe modo di consultarle personalmente, durante le visite³².

²³ Cfr. *Registro dei Mandati di pagamento*, Anni 1774/1776, Vol 25, f. 33v, 24°rigo (Sta in “Fondo della Reale Cappella di Santa Venera” di Acireale, ASCMA).

²⁴ Forma musicale drammatica di argomento religioso, eseguita da solisti, coro e orchestra senza messinscena teatrale (tranne rare eccezioni).

²⁵ Cfr. Orazio VIOLA, *Vincenzo Bellini seniore*, in “Rivista del Comune di Catania”, Catania, 1930, pp. 1-6.

²⁶ Cfr. Guglielmo POLICASTRO [1881-1954], *Vincenzo Bellini (1801-1819)*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1935 pp. 15-23, 49-55.

²⁷ Partitura donata dal M° Alfio Bellarmino, Biblioteca del Museo Belliniano - Catania, coll. MM. 3

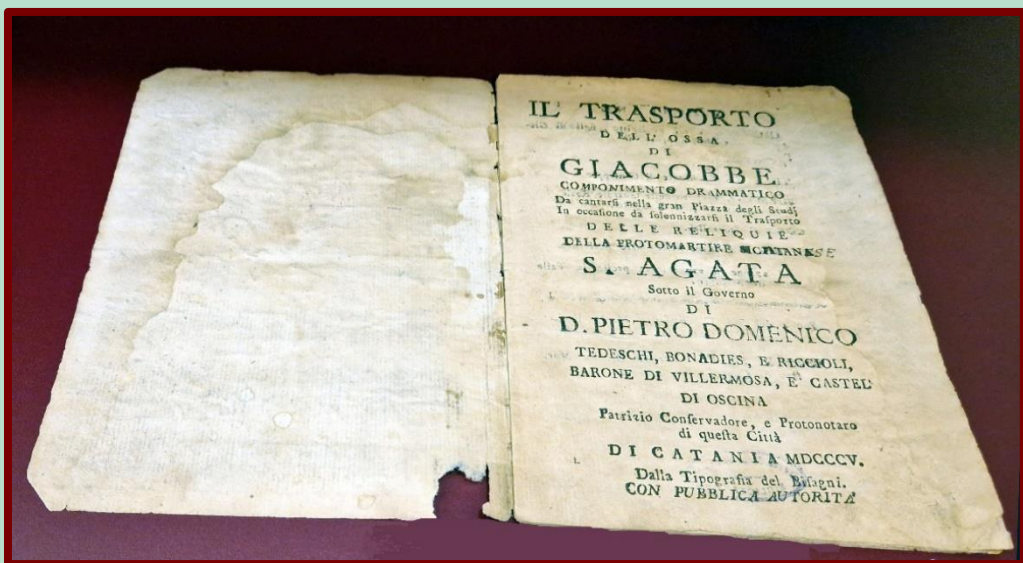
²⁸ Sebbene vi siano delle eccezioni anche nel passato circa la rappresentazione “scenica”, l’oratorio è la forma musicale drammatica di argomento religioso, eseguita da solisti, coro e orchestra senza messinscena teatrale.

²⁹ Ciò nel 1922 e nel 1934, cfr. Dante CERILLI, *Sinopie Consonanze. [...] cit.*, 2022, p. 52. Pierluigi Pennisi, organista in S. Lucia, attesta che sono ancora eseguiti; strumentatore autodidatta, ha arrangiato per organo e orchestra *Meditazione* (20.07.1990) e *Minuetto-Scherzo* di don A. Maugeri (1918-2008).

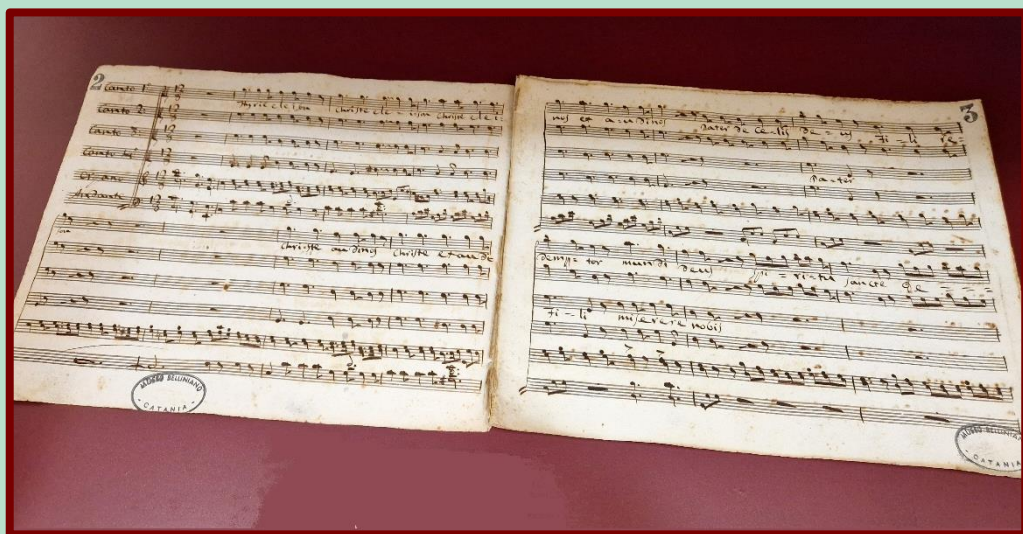
³⁰ Vincenzo RICCA, *Vincenzo Bellini. Impressioni e ricordi*, Catania, Giannotta, 1932, p. 16, sta in Biblioteca di Studi meridionali Giustino Fortunato - Roma (RM).

³¹ Era figlio di Rosario (primogenito di Vincenzo Tobia), quindi fratello di Vincenzo junior e di Mario, nipote di Bellini seniore.

³² Ricca dichiara espressamente, che Carmelo Bellini non gli fece mai prendere nulla e che gli spartiti ed altri cimeli di famiglia andarono persi poiché raggirato da privati che approfittarono del pietoso stato di salute degli ultimi suoi anni (cfr. Ricca, Ivi, pp. 28-29).



Il trasporto dell'ossa di Giacobbe
Libretto di dramma musicato da V. T. Bellini, 1805
Museo Civico Belliniano di Catania (foto inedita dell'autore, 2023)



Litania pastorale della Beata Vergine (due fogli, v. qui pp. 14-15)
di Vincenzo Tobia Bellini, sec XVIII
Museo Civico Belliniano di Catania (foto inedita dell'autore, 2023)

Vincenzo Tobia Bellini scrisse e diede “alle scene” queste opere, mentre nell’età che intercorre tra i suoi trenta e cinquanta anni, in **Acireale** fu chiamato per dirigere l’oratorio *Il Sacrificio di Jefte*³³, eseguito in piazza Duomo nel 1774, concertando la **Reale Cappella di Santa Venera**³⁴, mentre ad Aci Catena (quartiere di Aci San Filippo) gli fu commissionata, come già detto, l’azione sacra in musica, **Abigaille**, in lode di “S. Maria della Catena”³⁵; evento di grande significato e di importanza storica, *Abigaille* fu data, come esplicitato nel titolo, e in prima assoluta, propriamente ad **Aci Catena** il 3 di maggio 1793, sebbene come luogo-città fosse indicato Aci Sant’Antonio e Filippo, sotto la cui giurisdizione effettivamente ricadeva, all’epoca, il “quartiere di Scarpi” [ex nome: “Catena”].

La precisazione dell’atrio della Chiesa di S. Elena e Costantino, cosiddetta “chiesa dei Morti” (vetusta ed ex sacramentale), e dell’occasione che è la Festa Madonna della Catena³⁶, fuga ogni apparente incongruenza sui luoghi dell’attribuzione e messa in scena della recita che il titolo potrebbe ingenerare.

Nell’ambito della produzione musicale di Vincenzo Tobia Bellini, sembra opportuno dover richiamare le 18 carte manoscritte conservate nel Museo Belliniano di Catania che recano il tema *Sinfonia dell’Originale Dialogo di Vincenzo Belli* (coll. MM. 4, n. Inv. 119/M), talvolta erroneamente detto oratorio:



Questa musica costituisce un “unicum” che nessuno ha mai potuto attribuire ad alcuna o nota opera scritta, di fatto creata tra il 1767 ed il 1829. Eppure, l’effetto melodico e ritmico dell’*aria*, dal fresco tema, porta a pensare che possa risalire al 1793, anno della composizio-

³³ Giovanni Lorenzo CATTANI (1642 - 1713), *Il *sacrificio di Jefte*, Firenze, presso Vincenzio Vangelisti, 1693¹; Prima rappr.: Firenze, Chiesa Congregazione dell’Oratorio di S. Filippo Neri: 1693; Macrogenere: dramma sacro, spirituale, morale

³⁴ Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale. Monografia. Seconda edizione accresciuta e riformata*, Acireale, Tipografia Editr. XX Secolo, 1911, p. 66.

³⁵ Cfr. *Abigaille. Drame per musica in lode di Nostra Signora S. Maria della Catena, ricorrendo il solenne festivo giorno del tre maggio 1793...da cantarsi nell’atrio della Ven. ed antica Chiesa della Gloriosa S. Elena, e Costantino [...] della città d’Aci SS. Antonio e Filippo [...]*, musica di d. Vincenzo Bellini Maestro di Cappella in Catania, Catania, Stampe di d. Gioachino Pulejo, 1793, sta in Biblioteca Pinacoteca Zelante, Acireale (collocazione B /25 /4 4 N. 22); si veda anche Michele PRICOCO, *Abigaille...* cit., 59 pp.

³⁶ Un decreto Vescovile del 4-3-1567 attesta dei festeggiamenti solenni il martedì dopo Pasqua con “Proprium missae mariae”. Dall’11 gennaio 1694 è la consueta abitudine della festa religiosa di ringraziamento in chiesa che, dal 1747, con apposito decreto vescovile, diventa anche festa esteriore con la tradizionale processione e “trasuta a lu chiano”, prima in assoluto e *in perpetuum*. Pochi anni dopo e fino alla metà del Ottocento la festa principale (fino al 1630, l’8 sett.*) fu spostata al 3 di maggio, infine al 15 agosto, con cerimoniale simile o variato di poco rispetto alla tradizione. Cfr *Memoriale delli Rettori della Insigne Collegiata Chiesa di Santa Maria La Catena della Città di Jaci San Filippo e li Deputati eletti per la funzione da farsi nell’11 gennaio 1747*, in A II, 8, 136-137, sta in ASDA, e/o Mario VECCHIO [primo a ritrovare il documento citato] *Conferenza dell’8 gennaio 2013, Chiesa Matrice di Aci Catena, Aci Catena, Pro Manuscripto*, 2019, pp. 3, 5, 6-7 ma anche Salvatore BELLA (op. cit.) p. 213 (*date, prima icona e prima processione con l’originaria statua, contiene riferimenti di fonti) e PRICOCO (op. cit.) p. 19 (qui notizie prese da Bella di cui cita le pagine 191 e 313; tuttavia, a p. 313 non c’è nulla che riguarda l’argomento che lui tratta e le notizie sono tutt’altre).



Il manoscritto di Vincenzo Tobia Bellini nel Museo di Catania (Coll. MM. 4)

ne dell'*Abigaille*. Specie per il fatto che a tutt'oggi anche gli studiosi "belliniani" non trovano altri apparentamenti e/o altre opere non rinvenute di cui attribuire una probabile "paternità" di titolo.

Preciso che si tratta di una pura e semplice supposizione che andrebbe vagliata e suffragata da altre ricerche, che, magari, potranno essere fatte anche in seguito da altri.

Il manoscritto consta di un frontespizio ove si legge "Originale Dialogo di Vincenzo Bellini [senior]"; di una pagina ove in testa si legge "**Sinfonia**", e a destra "All.^o" [Allegro]; vi è esposto il tema di cui nel frammento della pagina precedente e qui in foto ▲.

Si nota una partitura di strumentazione "pratica", con un ristretto numero di "voci", tra cui violini, viole, oboe, trombe, basso, ossia come se fosse una partitura guida che non ha la pretesa di una canonica strutturazione. Ciò detto poiché, ad esempio, le parti dei violini (primo, secondo e terzo) sono abbozzate sullo stesso rigo, stessa cosa per le viole. Seguono le parti distinte dell'oboe primo e dell'oboe secondo, idem per le trombe, e quella del basso, che probabilmente è a corda (contrabasso).





Veduta da Ponente di Aci Catena, Carta del 1847
(Disegno a Stampa di Emmanuele Grasso. Associazione Pro-Loco, Aci Catena)

1. Chiesa di San Giacomo 2. Casa del Sig.^e Grasso 3. Colleg.^{ta} di S.^a Lucia 4. Convento di S.^o Antonino 5. Chiesa del SS:^o Sacramento 6. Chiesa Madrice 7. Casa Palazzata del Principe di Campo Fiorito, 8. Chiesa degli Anime Purganti (è un altro titolo con cui è conosciuta la Chiesa dei Santi Elena e Costantino, foto qui sotto), poiché vi è radicata la “Arciconfraternita delle Anime del Purgatorio e dei Morti”.
 [Manca in foto il n 9. Chiesa di S.^o Giuseppe]

A pagina. 19

Sabatelli Luigi (1772-1850), *Davide e Abigail* (“Doni a David”)
(1806, olio su tela, m 4 x 8) - Diocesi di Arezzo - Cortona - Sansepolcro.



La Chiesa dei Santi Elena e Costantino
(Foto Anni Settanta, digitalmente restaurata dall'autore)

* * *

A pagina 22:

Annotazione su Vincenzo Tobia Nicola Bellini
Maestro Direttore della Reale Cappella di Santa Venera di Acireale 1774
(Registri dell'ASCMA)

Abigaille, risultante dall'italianizzazione del nome Abigail³⁷, fu celebre solo nell'Ottocento “verdiano” poiché personaggio collegato alle vicende dalla valenza “storico-patriottica” del “Nabucco” (1842), al tempo in cui Nabucodonosor (nel 597 a.C.) conquista Gerusalemme, infine libera gli ebrei e si converte al giudaismo, dopo il 587 a.C.; quindi non è quella l'Abigaille di cui si parla nel **Libro di Samuele**³⁸. Abigaille famosa per essere divenuta moglie del grande re Davide, dopo che il suo primo marito, Nabal, morì quale punizione per aver negato “il pane, l'acqua e la carne” ai dieci giovani mandati dal Re Davide (sceso nel deserto di Paran per la morte di Samuele), respingendoli con arroganza.

Nabal, che “possedeva beni a Carmel”, in Maon (v. 2), dapprima sentì stringere il suo cuore quando Abigaille gli raccontò che Davide stava per sterminarlo di “spada” con “quattrocento uomini” se lei non fosse andata di corsa a chiedere pietà al Re con “duecento pani, due otri di vino, cinque arieti preparati, cinque misure di grano tostato, cento grappoli di uva passa e duecento schiacciate di fichi secchi”, avvisata dai suoi servi, e quindi evitato l'attacco armato di Davide. A Nabal, di fronte alla gravità dell'errore commesso (Samuele 1, 25:1-38), “il cuore gli si tramortì nel petto ed egli rimase come una pietra” (Samuele 1, 25:1,2,3, passim, 37), sicché, “dieci giorni dopo il Signore colpì Nabal ed egli morì” (Samuele 1, 25:37-38).

Abigaille e Nabal, nel primo libro del profeta Samuele, sono così presentati: «La donna era di buon senso e di bell'aspetto, ma il marito era brutale e cattivo» (Samuele 1, 25:3).

Di questo, si può dire che sia un'azione sacra della tipologia dell'oratorio (ma con la scenografia), al pari di quelli promossi da **San Filippo Neri** a suggello della sua opera di evangelizzazione e assistenza dei poveri romani; di certo non lo si può dire del Nabucco di **Giuseppe Verdi**, non soltanto per la sua esplicita connotazione melodrammatica quanto per l'invenzione e la crudezza scenica di Solera “istoriate” musicalmente da Verdi, in maniera dura.

Nell'opera del bussetano, Abigaille si suicida, e non porge biblici insegnamenti (dato che colui il quale si suicida *non accetta* di essere salvato da Dio), non è personaggio coevo al VII e VI secolo a.C., parimenti ad Anna e Fenenna (o Peninnà), che qui sono rispettivamente la sorella del “profeta-pontefice” Zaccaria e la figlia legittima di Nabucodonosor (634 a.C. ca – 562 a.C. ca).

Per intuizione, si desume che **Temistocle Solera**, librettista del Verdi, conoscesse i nomi di Abigaille, Anna, Fenenna (o fenenna) proprio dall'uso che se ne faceva nelle chiese e sui sagrati, dai tempi noti per le “Azioni sacre”, quindi scelta strumentale per costruzione d'intrigo, più che per verità biblica³⁹.

³⁷ Dall'ebraico אֲבִיגַיִל, 'Avigayil, ovvero Abigail; cfr. Carlo TAGLIAVINI, *Un nome al giorno. Origine e storia di nomi di persona italiani*, vol. 2, Edizioni Radio Italiana, 1957, pp. 362-363; Emidio DE FELICE, *Nomi d'Italia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1978, vol. 1, pp. 10-11; Enzo La STELLA T., *Santi e fanti. Dizionario dei nomi di persona*, Bologna, Zanichelli, 2009, p. 2.

³⁸ Ultimo dei Giudici d'Israele, vissuto verso la metà del sec. 11° a. C. Figlio di Elcana e di Anna, fu consacrato *nazireo* nel santuario di Silo, dove era sommo sacerdote il pio ma debole Eli. Eletto giudice in un periodo di grave crisi, quando i vittoriosi Filistei riuscirono a catturare l'Arca dell'Alleanza, S., organizzatore religioso più che condottiero, decise di consacrare un re per gli Israeliti. Fu eletto Saul, che assunse il potere politico, mentre S. mantenne quello religioso. Venuto a contrasto con Saul, S. consacrò in seguito re David; quindi, si ritirò in Rama, dove morì. [Samuele I: 1-12; 13-31; 31-39].

³⁹ Abigaille: Samuele 1, 25:1-37, 38; Anna e Fenenna (o Peninna): Samuele 1, 1:1-7, 20; 1, 2:21.

L'Abigaille di Vincenzo Tobia Bellini, dunque, consta di pochi personaggi e un piccolo gruppo di interpreti tra componenti del coro e comparse, precisamente: Abigaille, moglie di Nabal e futura moglie di Davide, Nabal, Davide e Abisai, suo fedele consigliere, che fa l'ambasciata d'aiuto presso Nabal, il Coro, formato dai servi di Davide.

La vicenda si svolge in un solo atto poiché tutto è snello e ridotto poiché principale scopo della rappresentazione è di esaltare, in analogia, **le doti di Abigaille come doti di "Maria SS. della Catena"**. Prova ne sia il fatto che l'Abigaille di Acireale (quello del **Bruno/Platania Vinci**)⁴⁰, ha il puro fine di intrattenere e dilettere il pubblico, sempre nell'occasione delle feste patronali, ma con intento ricreativo – indulgendo in particolar modo agli aspetti delle vicende umane e ai sentimenti legati agli amori infranti (come la storia di Oristea moglie abbandonata da Abisai per seguire Davide, omessa in quella di Aci Catena) – e mostra l'imponenza di tutto il racconto biblico, dall'offesa di Nabal sino al matrimonio di Davide con Abigaille, alla morte dell'altro⁴¹.

Per questa ragione, il dramma del Bruno non finisce con una preghiera come in quelli che si rappresentavano in onore dei santi Patroni, ma termina con un coro di lode alla prudenza e alla bellezza, non alla virtù: «S'ora al trono è già innalzata/ La prudenza e la beltà»⁴². Di contro e non a caso, la rappresentazione di Aci Catena è data in uno spazio circoscritto e alla fine vi è un congedo che risulta essere una vera e propria invocazione alla "Vergine Eccelsa, e Pura", detto "Licenza" (v. p. 6), ma che appare risultare un "Coro" (non è precisato chi lo debba cantare). Eppure, dal testo, scritto in prima persona, pare alzarsi la voce individuale del popolo penitente che si duole per aver voluto paragonare la storia di Abigaille, che, nonostante la buona intenzione, è minima cosa, rispetto alla Grazia di Maria Santissima madre del Dio-Uomo, errando gli uomini di aver voluto con questo accostamento come formare "Di lauri un Serto aurato"⁴³, a sua corona. Chiude espressamente l'Atto il "Coro" di soli 12 versi.

Riepilogando, quindi, noto – come ha ben fatto anche **Michele Pricoco**, circa alcuni dei fatti appena esposti – che "Tutta l'azione, [...], era concepita per uno spazio ristretto come quello dei teatri parrochiali. I dialoghi si svolgevano tra due o al massimo tre persone e mancavano quasi del tutto i cori. Mancava insomma quella 'spettacolarità' che giustificava la rappresentazione in una grande piazza".

Pricoco, avvedutamente, porta l'attenzione anche sul fatto che "la stessa 'licenza' con cui si chiude il dramma [e l'ultima parte detta specificamente "Coro", aggiungo] non è altro che un inno di lode alla Madonna simile a quello che notoriamente si canta l'11 gennaio per la ricorrenza della *Festa di Ringraziamento* in piazza Matrice, composto da Mons. Bella e musicato dal maestro Monterosso"⁴⁴.

⁴⁰ *L'Abigaille. Drama sacro per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'Amplissima e fedelissima Città d'Acì Reale in occasione della solenne annua festività della gloriosa sua padrona e Protettrice S. Venera. Parole dell'abb. Giuseppe Bruno, Musica di d. Alfio Platania Vinci Maestro di Cappella [di Acireale]*, Messina, "Per Baldassarre d'Amico Arena", 1797, sta in Zelantea (Nel Vol. I *Melodrammi*, N. 27. - IT-CT0260) collocazione: B /25 /4 3 N. 27.

⁴¹ Michele PRICOCO, *Abigaille*, cit., Oristea p. 35, 36 e 42, *Matrimonio* p. 45.

⁴² *L'Abigaille. Drama sacro per musica [...] dell'abb. Giuseppe Bruno. Musica di d. Alfio Platania Vinci*, cit., Atto II.

⁴³ Cfr. la *Licenza*, v. 15. Si noti nel verso l'evidente paronomasia voluta per musicale effetto.

⁴⁴ Michele PRICOCO, *Abigaille*, [...], cit., pp. 23 e 36, 37.

Con palese evidenza, il *dialogo* dell'abate Bruno, messo in scena ad Acireale, rappresenta di una “bella sposa”, Abigaille, rimasta vedova e che, più che essere un'eroina della Bibbia, si mostra donna “civettuola” pronta a cedere alle lusinghe del Re Davide. Dimentica dell'amore per Nabal e il dolore per la sua morte improvvisa, la donna si compiace della leggiadra situazione, tanto che Pricoco dice – come dargli torto? – che tra Davide e Abigaille «È tutto un dialogo caramelloso, che trasforma la tragedia biblica in un salotto del 700 ai tempi dei ‘nei e dei cicisbei’ [...] perché già Davide ha colpito il suo cuore⁴⁵».

Titoli della storia musicale catenota che ad oggi si possono citare sono *Dialogo da rappresentarsi nella Insigne Collegiata Matrice Chiesa di Aci Superiore* (1761), *Anna e Fenenna*⁴⁶ (1762), *Gerusalemme convertita* del 1765⁴⁷; ma beato mons. **Salvatore Bella** che poté dire di averne avuti ben tre “sotto gli occhi”. Difatti, finché non se ne perse traccia, queste opere, eccezion fatta per la *Gerusalemme convertita* che si conserva tutt'ora nella Zelantea, potevano visionarsi negli archivi storici della prima matrice di Aci San Filippo, la Basilica di S. Filippo d'Agira, e in quello di Maria SS. della Catena in Scarpi (Aci Catena), tra l'altro, attualmente impenetrabili⁴⁸, nel senso che, prima di riuscire a vedere una “carta”, occorre la... carta da bollo!

Invece, nel vicino “quartiere delli Platani”, nella “Chiesa sotto titolo di Maria Vergine del Carmine” – tanto vicino che già a poche centinaia di metri dalla Chiesa Madre di Aci Catena il torrente Lavinaio muta la sua denominazione in “Platani” e fluisce nella località di “Porto Salvo”, già territorio della frazione Aciplatani (di Acireale) – venne inscenata *La Rebecca* (1753), azione sacro-drammatica di “d. **Vincenzo Costanzo**”⁴⁹, detto l'“Inerme” in seno all'Accademia degli Zelanti, con musica di “d. **Giuseppe Palau**”⁵⁰.

⁴⁵ *Idem*, p. 45. Qui l'autore apre un'opportuna riflessione su alcune scelte poetiche ispirate al Bruno da Metastasio, ma ripeterle qui sarebbe mera erudizione (vedi pp. 45-46).

⁴⁶ Sono le due mogli di Elcana (o Elcana/ Elcan) Elcana, Fenenna (o Peninna/ Peninnà) Fenenna aveva da subito dei figli ma Anna no (Samuele 1,1:1-7), soltanto più tardi anche Anna ebbe un figlio e lo chiamò Samuele (Samuele 1, 1:20), ma ulteriormente “il Signore visitò Anna, che partorì ancora tre figli e due figlie. Frattanto il fanciullo Samuele cresceva presso il Signore (Samuele 1, 2:21).

⁴⁷ Mons. Salvatore BELLA, op. cit., p. 190, scrive che è del 1765, ma con ogni probabilità si può affermare che sia del 1762 poiché presso la Biblioteca Zelantea di Acireale (Sta nel Vol. Melodrammi Sacri, N. 17. - IT-CT0260, coll. D 47 / 1 / 1 N. 17) esiste Apostolo ZENO, *Gerusalemme convertita. Dialogo a quattro voci e più strumenti da cantarsi nel ven. Tempio delli gloriosi Apostoli Pietro e Paolo, in questa amplissima e fidelissima città di Aci Reale nelli 25 gennaio 1762, musica di Gioachino Vermiglio Maestro di Cappella*, Catania, Stamperia del dott. Bisagni, 1762. Il maestro **Vermiglio** era direttore della “Musica del Senato Palermitano” e della “Cappella degli Spersi” [antesignano del Conservatorio A. Scarlatti dei Palermo], cfr. Ilaria GRIPPAUDO, *Cambiamento e continuità: i manoscritti del fondo musicale del duomo di Enna*, sta in *Scripta sonant. Contributi sul patrimonio musicale italiano, a cura di Annalisa Bini, Tiziana Grande, Federica Riva, Milano, “IAML Italia - Associazione Italiana delle Biblioteche, Archivi e Centri di documentazione musicali”, 2018, p. 252.

⁴⁸ Si veda al riguardo *Memorie storiche del Comune di Aci Catena [...]* / *pel Can. Salvatore Bella*. [...], cit. p. 190 e n.l. Non se ne ha riscontro nemmeno in Archivi e Biblioteche di Acireale – eccetto che non si trovino presso privati – avendo speranza che negli anni a venire ci siano studiosi più fortunati o condizioni più agevoli per ritrovarne la collocazione. Ulteriormente sento il dovere di ringraziare tutti gli operatori specialisti del settore.

⁴⁹ Normalizzato da “Constanzo”.

⁵⁰ *La Rebecca. Azione sacro-drammatica a quattro voci e più strumenti, da cantarsi nella venerabile parrocchiale Chiesa sotto titolo di Maria Vergine del Carmine, nel quartiere delli Platani di quest'Amplissima e Fedelissima Real città di Aci Reale .../ musica del virtuoso d. Giuseppe Palau*;



Stemma dei Moncada⁵¹.

poesia dell'Inerme tra' signori Accademici Zelanti della città sudetta d. Vincenzo Constanzo [!]
Catania, Stamperia del Pulejo, 1753, si veda nel Vol. 1. *Melodrammi recitati in Acireale*, n. 6, coll. B /25 /4 3 n. 6, sta in Biblioteca Zelantea di Acireale.

⁵¹ O. FAZZINA, M. ROMANO, *Araldica. Le vie invisibili dell'Unesco*. Catania / Siracusa / Noto, Ragusa, Le Fate Editore, 2018.

Il dato è particolare perché evidenzia la territorialità contigua tra Aci, il quartiere “Platani”, il quartiere “Catina” (di San’Antonio e Filippo) e l’interesse culturale (di formazione e di ricreazione) che si registrava tra le Aci “consorelle” e a cui si sentiva il dovere di dare risposta.

La Rebecca del 1753 è ricordata anche da **Zaccaria Musmeci** che, però, attribuisce a “C. Muratori”, maestro della Reale Cappella di Santa Venera⁵², che, in realtà, doveva essere, per intero, di Carmelo Domenico Muratori (ca. 1725 – 1795 ca.) che operò anche in Piazza Armerina⁵³, e non ne fu il compositore⁵⁴, ma soltanto il concertatore.

Insieme a quest’opera, nello schema che redige di opere, maestri e luoghi (potendosi sollevare altre perplessità⁵⁵), Musmeci riporta, come date in “Platani”, *La nuova terra promessa ai devoti del Carmelo* (1759) musicata da Ignazio Platania (non rinvenuta).

Ovviamente in Acireale, Aci Catena e Aci Sant’Antonio, tra XVII e XVIII secolo, furono creati e rappresentati molti altri dialoghi, azioni sacre e oratori che, per ovvie ragioni, non possono essere oggetto di questo saggio, ma che hanno attirato l’attenzione dello studioso riscontrandone menzione nei cataloghi locali e interbibliotecari, oltre che saggiando l’opera di Salvatore Pennisi che redige un catalogo generale a stampa⁵⁶.

Altro dialogo-oratorio di cui si è già presentato l’argomento, decantato per forza ed efficacia evocativa e di autore ignoto (in quanto non reca nome del librettista e del compositore di musica), è senza dubbio, **Debora e Sisara. Festa teatrale da rappresentarsi nel Piano della Loggia dello spettabile magistrato della città di Aci Sant’Antonio e Filippo, ricorrendo l’annua solennità di Nostra Signora Santa Maria della Catena [...]**⁵⁷ opera dedicata “all’Ill.^{mo} e Rev.^{mo} Monsignore d.[ominus] **Corrado Maria Deodato Moncada** [....]

⁵² Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale. Monografia. Seconda edizione accresciuta e riformata*, Acireale, Tipografia Editr. XX Secolo, 1911², p. 66.

⁵³ Cfr. Nicolò MACCAVINO, *Le cappelle musicali di Acireale, Caltagirone e Piazza Armerina tra Sei e Settecento*, sta in **Polifonie e cappelle musicale nell’età di Alessandro Scarlatti*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica “F. Cilea”, 2019, p. 288.

⁵⁴ Salvatore Pennisi, Primo supplemento al Catalogo delle opere a stampa delle città di Acireale, Aci Catena ed Aci S. Antonio dal XVII secolo al 1817, sta in *Memorie e Rendiconti*, serie VI - vol. II Acireale, 2013 – 2016, Acireale, Galatea Editrice di Gaetano Maugeri, 2016, p. 284.

⁵⁵ Al riguardo si raffronti almeno la p. 66 in *Del culto della musica in Acireale. Monografia. Seconda edizione accresciuta e riformata* di Zaccaria Musmeci (Acireale, Tipografia Editr. XX Secolo, 1911), e p. 73 di *Musica Sacra ad Acireale tra i secoli XVII e XVIII: la cappella musicale del duomo e le sacre rappresentazioni*, di Salvatore Fresta (Tesi di Diploma Laurea Triennale, Istituto Musicale Vincenzo Bellini di Catania, A.A. 2007-2008), sta in ASCMA.

⁵⁶ Salvatore Pennisi, infatti, scrive che “la dott.ssa Gravagno, direttrice della Biblioteca Zelantea, ha fortunatamente ritrovato nel fondo antichi della stessa un volume, già appartenuto a Vincenzo Costanzo (ex libris Vincentii Costanzo Acensi), in cui erano stati rilegati assieme ben 47 oratori sacri (la maggior parte non inventariati dalla Biblioteca), dei quali 23 rappresentati ad Acireale ed i restanti 24 (uno manoscritto) riguardanti altre città siciliane”; cfr. Salvatore PENNISI, *Primo supplemento al Catalogo delle opere a stampa delle città di Acireale, Aci Catena ed Aci S. Antonio dal XVII secolo al 1817*, sta in “*Memorie e Rendiconti*”, serie VI - vol. II, Acireale, 2013 – 2016, Acireale, Galatea Editrice di Gaetano Maugeri, 2016, p. 271 e pp. 271-289; cfr., anche, *Idem, Catalogo delle opere a stampa delle città di Acireale, Aci Catena ed Aci S. Antonio dal XVII secolo al 1817*, Acireale, Ivi, 2014, Accad. degli Zelanti e dei Dafnici [Suppl. a “*Memorie e Rendiconti*”, Serie VI, vol. I], 201 pp..

⁵⁷ [...] ... dedicata all’illustrissimo e reverendissimo monsignore dominus Corrado Maria Deodato Moncada [...] in occasione di trovarsi in detta città. Di questa opera non si è rinvenuta l’edizione.

[...] in occasione di trovarsi in detta città”, vescovo di Catania per quarant’anni dal 1773 al 1813⁵⁸.

L’evento fu il 3 maggio 1795⁵⁹. Si può intuire che detto titolo, così esposto⁶⁰, sia stato strutturato per una probabile trascrizione o adattamento da altra opera per l’occasione della solennità di Maria SS. della Catena (come avveniva in Napoli, Firenze e altri luoghi per altrettanti eventi specifici dei Tempi Forti), e, in questo caso, presumibilmente, dal *Debora e Sisara. Azione per musica di Carlo Sernicola P.A. [...]*, in due Atti, composta dal “celebre e rinomato sig. d. **Pietro Alessandro Guglielmi**”, maestro di cappella a Napoli e direttore al San Carlo della medesima città, per cui, appunto, Sernicola è autore del libretto⁶¹. Che si tratti proprio di quest’opera è la prova nella descrizione che Salvatore Bella fa della battaglia⁶² (v. p. 12) che è identica a quella del Sernicola/Guglielmi nella Parte Seconda, Scena VIII, dopo il quintetto⁶³.

Ulteriormente si può dire che opera di medesimo argomento, per titolo “Debora [...]”⁶⁴, è quella di Domenico Reale (1745-1825), Maestro di Cappella della “Real Accademia” nella Chiesa Madre di Messina⁶⁵: tuttavia, è da escludersi che si tratti di questa o che vi si possa ricondurre.

Nella pagina a fianco: Strumento risalente al XVIII sec.

Spinetta-Clavicembalo (Museo Comunale di Catania) donato dall’ing. Ignazio Santagati di Misterbianco. La panca, risalente al XIX sec., era di Vincenzo Bellini (che lo suonò) venne restituita ai familiari da Gioacchino Rossini e poi donata al Museo dall’attore Giuseppe Condorelli. [Cfr. *Il Museo belliniano. Catalogo storico-iconografico*, a cura di Benedetto Condorelli, Catania, Edizione del Comune, 1935, pp. 98-99].

⁵⁸ Cfr. *Elogio di Monsignor Corrado M.^a Deodato, Vescovo di Catania, recitato da Francesco Strano*, Catania, Stamparia de Regi Studi, 1814.

⁵⁹ Quando fu consacrata la matrice l’attuale Matrice, Cfr. Salvatore BELLA, op. cit., p. 2010.

⁶⁰ Cfr. Salvatore BELLA, op. cit., pp. 190-191.

⁶¹ La Prima si tenne al Teatro San Carlo, il 13 febbraio 1788. Furono direttore, Michele Nasci, scenografo, Domenico Chelli. Cfr. *Debora e Sisara. Azione per musica di Carlo Sernicola P.A. [...]*, musica di Pietro Alessandro Guglielmi [vedi a p. 3], Napoli, Presso Vincenzo Flauto Regio Impressore, 1788, e *Debora e Sisara*, nel catalogo on-line Regione Toscana, <https://biblio.toscana.it/portale>.

⁶² Cfr. Salvatore BELLA, op. cit., p. 191.

⁶³ Cfr. *Debora e Sisara* (Sernicola/ Guglielmi), cit., descrizione che Salvatore Bella [op. cit.] fa della battaglia (v. p. 191) che è identica a quella del Sernicola/Guglielmi nella Parte Seconda, Scena VIII, dopo il quintetto, esattamente a p. 31, consultabile on line: <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004485655&azione=s howImg&sequence=32&reduce=1&mode=2&height=869>.

⁶⁴ Ricontriamo nella “Zelantea”, coll. B /25 /4 3 N. 12, nel vol. *I Melodrammi recitati in Acireale*, N. 12: *Debora. serenata da cantarsi nella Piazza dell’Aula Giuratoria dell’Amplissima e Fidelissima Città di Acì Reale in ricorrenza della festa della gloriosa Vergine, martire e predatrice Santa Venera*, musica di don Domenico Reale Maestro di Cappella della città di Messina, Messina. “Per Giuseppe Di Stefano”, 1782.

⁶⁵ Cfr. MUSMECI, op. cit., p. 56; per Domenico Reale (1745-1825), si veda almeno Paolo TURRIANO, *Sahab [...]*, con parte musicale di Dominico Reale, Messina, Tipografia Giuseppe De Stefano, 1790.



**“Ibrido” di “Spinetta-Clavicembalo” di Vincenzo Tobia Bellini
(2023, foto inedita dell’Autore).**



L'ampia P.za Duomo, Acireale (a sx: duomo; segue la Basilica dei S.S. Pietro e Paolo; a dx il Palazzo Senatorio (Comune))

2. “Mortorio di Jaci e lu dialucu di Catina”.

«L’attitudine degli acitani per le sceniche rappresentazioni è somma: I “dialoghi figurati” la “Tragedia di S. Alfio”, e il Martorio di Cristo sono nominati da un capo all’altro del Regno.

Nella pubblica piazza intervenendovi il popolo, con grande apparato di macchine, bellissime scene e decorazioni, quelle tragedie eseguivansi. Non credo essersi eretto palcoscenico uguale di estensione a quello del mortorio di Aci; dalla porta meridionale del Duomo estendevansi al portone della Casa Senatoria, e il Duomo e la casa senatoria erano parte della scena, poiché da quello veniva Cristo in processione la Domenica delle Palme, da questa mostravasi Pilato e sentenziava il Nazareno; vi figuravano centinaia di uomini. Questa rappresentazione e la tragedia di S. Alfio erano strane, ma i dialoghi saggi e belli; tutti utili, perché addestravano il popolo, e lo eccitavano, danaro in città chiamavano, manteneano desta la fama di Aci, e occupavano in gentili esercizi la gente: inconsulto o ignaro chi non li favorisce e desidera; riforma meritano, ma non manca di chi riformare li voglia e sappia»⁶⁶.

(Lionardo Vigo, *Storia di Acireale*)

La Terra di Aci Superiore (nello specifico Aci Catena, per intenderci), eccelse nella pratica delle azioni sacre in musica, tant’è che divenne celebre per l’occasionale rappresentazione dei dialoghi a tal punto che si diceva: «**Mortorio di Jaci e Dialucu di Catina**»⁶⁷. Come se fossero appuntamenti immancabili da non trascurare.

Tuttavia, Aci Catena o, per estensione o contrazione, Aci San Antonio e Filippo (per le ragioni già in altra parte spiegate), si deve riconoscere che non aveva un primato esclusivo su *Dialoghi, Azioni Sacre e Oratori* e nemmeno è posto il problema; invece è da constatare la complessità del fenomeno locale nel più ampio contesto generale delle allora Aci Superiore e Aci Inferiore, segnatamente agli stili e alle tendenze compositive.

Ad Acireale (l’Aci Inferiore) è testimonianza dell’attività della Reale Cappella di Santa Venera che, oltre ad assolvere alla sua alta funzione di accompagnare la liturgia in cattedrale nelle solennità ufficiali e in occasione dei festeggiamenti della Santa, svolge un’intensa opera formativa e ricreativa con la messa in scena di veri e propri *oratori* che Zaccaria Musmeci qualifica espressamente come “dialoghi”, della tipologia di quelli dati nelle località delle “Aci consorelle”⁶⁸, come d’uso le definisce. Anche il letterato e poeta, più insigne, Lionardo Vigo, dà ampia descrizione dei fatti musicali e teatrali del 1600 e del 1700,

⁶⁶ *Notizie storiche della città d’Aci-Reale Raccolte da Lionardo Vigo*, Palermo. Dalla Tipografia e Legatoria Lao e Roberti, 1836, p. 142; anche in Lionardo VIGO, *Storia di Acireale* vol. IV, 1897-1900, ovvero in *Opere*. Acireale, Tipografia Donzuso, 1897-1900, pp. 143-146, e passim.

⁶⁷ Cfr. *Memorie storiche del Comune di Aci Catena [...] / pel Can. Salvatore Bella. [...]*, cit. 190.

⁶⁸ Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale. Monografia. Seconda edizione accresciuta e riformata*, Acireale, Tipografia Editr. XX Secolo, 1911², p. 61.

Il Trionfale Ingresso,

E Marzaro

Di Gesù Cristo 14-6-3

Sig^r n^{ro}

In Gerusalemme.

Opera Tragico = Scenica,

Che suole rappresentarsi in ogni Anni tre

Inclusivam^{te},

Nella gran Piazza del Duomo Mag^o
Dell'

Amplissima, e Fedelissima Città

di

Ac. Veste

La Domenica delle Palme.

Centone

Metodicamente coordinata,

Corretta, e riformata

nell' Anno

1794-

102

~~Il Trionfale Ingresso, E Marzaro Di Gesù Cristo 14-6-3 Sig^r n^{ro} In Gerusalemme. Opera Tragico = Scenica, Che suole rappresentarsi in ogni Anni tre Inclusive^{te}, Nella gran Piazza del Duomo Mag^o Dell' Amplissima, e Fedelissima Città di Ac. Veste La Domenica delle Palme. Centone Metodicamente coordinata, Corretta, e riformata nell' Anno 1794-~~

nella sua *Storia di Acireale*⁶⁹, e precisa che, “cessato il *Mortorio*”, nacquero “i *Dialoghi figurati*”⁷⁰. Ma procediamo con ordine.

Tuttavia, dalle carte d'archivio, innanzitutto, risulta che non è possibile definire una netta demarcazione tra la fine del “*Mortorio*” e l'inizio dei “*Dialoghi*”, così come la indica Lionardo Vigo, poiché proprio mentre ad Acì Catena si dava l'*Abigaille* di Vincenzo Tobia Nicola Bellini (1793), appena l'anno successivo, viene “Metodicamente coordinata, Corretta, e riformata nel 1794 [...] l'opera tragico=scenica [sic.] che suole rappresentarsi in ogni Anni tre Inclusivam.^{te}, Nella gran Piazza del Duomo Mag.^e dell'Amplissima e fedelissima Città di Acì Reale La Domenica delle Palme”. Questo vuol dire che, in definitiva, l'interesse per il “*Matòro*” (o “*Martòrio*” derivante dal termine tardo-latino, *martīrium*, variante di *martyrium*, che la vulgata ha trasformato in “*Mortorio*”) a fine Settecento era ancora vivo e che probabilmente, qualche anno, ne saltasse la rappresentazione, forse per la formula assai complessa della messa in scena, rispetto al più semplice impianto del *Dialogo*, per numero di attori, comparse e scenografia.

Del “*Martorio / Mortorio*” di Acì non si trovava un “libretto”, nemmeno un canovaccio-scenario che potesse rendere più tangibile, ad esempio, quanto Vigo, Bella, Musmeci e Pricoco ricordano nei loro scritti; la semplice descrizione degli eventi non ha efficace resa al pari della lettura di un testo-libretto del “*Martorio*”.

Sarà cosa gradita agli studiosi, ma anche al lettore accorto ed edotto, apprendere che l'aver ritrovato in una Miscellanea della Biblioteca Zelantea un “*Centone*” manoscritto del “*Martorio di Cristo*” del 1794, durante una mia intensa sessione di studio nella scorsa estate, pone rimedio alla lacuna: dal testo in questione si può desumere una corretta ricostruzione delle azioni sceniche e sapere come e con quanta intensità esso assolvesse, e con efficacia, allo scopo della sacra rappresentazione.

“*Centone*” non va assolutamente inteso come termine dispregiativo che sminuisce intrinsecamente il contenuto, ma deve essere preso come termine che indica la raccolta di ogni recita posta in essere da personaggi in ogni quadro scenico e azione sacra.

L'opera (◀ v. pp. 32 e 34 ▶) identificata come “*Centone*”, così risultante da un'etichetta evidentemente posticcia apposta al frontespizio (da cui sono tratte le parti tra virgolette di cui sopra e le illustrazioni qui riportate), è «***Il Trionfale Ingresso, E Martoro di Gesù Cristo Sig.^r nro in Gerusalemme. Opera tragico = scenica, che suole rappresentarsi in ogni Anni***

⁶⁹ Lionardo VIGO, *Storia di Acireale* vol. IV, 1897-1900, pp. 143-146, e passim. Ovvero: Lionardo VIGO, *Opere*. Acireale, Tipografia Donzuso, 1897- 1900, Vol. IV, *Critica. Storia. Belle Arti. Industria*. Acireale, 1900, 683 pp., sta in “Biblioteca della Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale dell'Università degli studi di Catania - Catania (CT)”, nella sotto-sezione *Storia. Letteratura. Politica* contiene: *Il Mortorio di Acireale* (p. 146); sull'origine dei *Dialoghi* parla a p. 140 (v. anche Pricoco, cit. a p. 8); *Il teatro di Acireale* “al chiuso” è stato istituito e fondato nel 1656 dal sac. Cherubino Alliotta ed è menzionato alle pp. 143-146, “nel trascorso secolo [1700] e nei primi anni di questo [1800] vedevasi popolato, e da elette compagnie comiche e dalle armonie del Raimondi e dal Platania rallegrato [...]”.

⁷⁰ Lionardo VIGO, *Critica. Storia. Belle Arti. Industria*, (sotto-sezione *Storia. Letteratura. Politica*), in *Opere*. Acireale, Tipografia Donzuso, 1900, Vol. IV, sta in “Biblioteca della Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale dell'Università degli studi di Catania - Catania (CT)”, *Il Mortorio di Acireale*, p. 146.

Parte Prima

Citta

Soldati, e Popolo tumultuando, e cantando a coro
si ritrovano in scena tutti in ordinanza

Coro

Sera il Barbaro Sionione

ferme vil di sangue Ebreo

Ch' il coraggio Filisteo

Torna audace ad insultar.

Cada l'Empio al suolo e sangue

Versi pur l'impuro sangue

Che Dagon placar dovrà

Terminato il coro entrano in scena dal luogo ove
si ritrovano, e subito escano altra volta

Scena Seconda

Gallegria Reale Orozambo seduto in trono, Lamoro,
seniori seduti intorno eguarchie, indi Zelindo

Oroz: Qual tumulto di voci
Non compresi abbastanza?

Lam: Anch'io signor te-interi, e puve ignoro
la cagione qual sia!

Oroz: Dorggiana Lamoro
Alla turba che grida

Dorggiam l'orecchio ad'ascoltar che dica.

Zelindo con porzione di Popolo

Zelin: Sire la sorte amica

Dentro le nostre mura alfin condurre

Ece Zelin: e Popolo
lo dalla 3^a di si-
nistra

tre Inklusivam.^{te} nella gran Piazza del Duomo Mag.^e dell'Amplissima e Fedelissima Città di Acireale La Domenica delle Palme. Centone. Mettodicamente coordinata, Corretta, e Riformata nell'anno 1794»⁷¹.

Se mons. Salvatore Bella è incline ad esaltare **Acireale per il Mortorio ed Acì Catena per i Dialoghi**, il Musmeci, che attesta al XVI secolo l'inizio delle rappresentazioni sacro-drammatiche in Jaci, ritiene che “Acireale anziché primeggiare sulle altre città, ad esse poteva semplicemente equipararsi, stante che, più o meno quasi dappertutto aveva luogo simili rappresentazioni⁷²”, quindi dapprima afferma il contrario di Salvatore Bella che dà il primato ad Acireale per il Mortorio, mentre poi si sofferma a rilanciare che “qualche cosa doveva [...] sempre distinguere” la sua patria, [Acireale] “come nella chiesastica, così nella musica profana [...]” e “in certa guisa renderla superiore alle città consorelle”⁷³.

Orbene, la seconda nota mostra, invece, un pizzico di campanilismo e pare abbastanza evidente che reputa – comunque – il Mortorio di Jaci un evento sensazionale, raffrontandolo con la rappresentazione “del celebratissimo *Atto della Pinta*, opera del benedettino don Martino Folengo di Mantova”, che proprio dal 1562 attirava in Palermo gente da tutte le parti della Sicilia⁷⁴. Scompare ogni ombra di dubbio sulla sua malcelata neutralità quando scrive: «La città nostra divenne ben presto famosa e nell'isola e nel continente eziandio, per la grandiosa rappresentazione del mortorio di Cristo che vi si faceva [...]»; già dal 1562 “e fin circa 1820”, come riferisce mons. Di Giovanni [citato da Musmeci], essa “chiamava annualmente un popolo immenso pel su accennato mortorio”⁷⁵. Una falsa modestia, dunque, che è smentita dalle grandiose descrizioni date del Mortorio di Jaci, ovvero che richiamava “un popolo immenso”⁷⁶ e che vi “pigliavano parte [...] ben centinaia di attori” e che il “palco stendevasi dalla Madrice [sic] fino al Palazzo Municipale, l'uno e l'altro mettendo in comunicazione” e che “più che la musica era la scena che nel mortorio meritava speciale attenzione”⁷⁷.

Chissà se tra Salvatore Bella e Zaccaria Musmeci si sia mai innescata una “querelle”, plausibile se si pensa che l'opera del secondo esce che il Bella è in vita e, per di più, il 13 giugno 1909 viene creato vescovo da Pio X⁷⁸. È netto e contrario il loro punto di vista, tanto che Musumeci, di Acireale, sottolinea “la sua specialità nelle tanto celebri esecuzioni e rappresentazioni di oratori e dialoghi”, a motivo dei quali gli antenati, espandendosi “dovunque [...] la fama di città eminentemente musicale, andavano giustamente fanatici”⁷⁹.

Però, si è già detto di come Salvatore Bella descrivesse il “proscenio” di Piano Umberto e va aggiunto adesso di come raccontasse del “popolo immenso” (a cui aveva fatto ecco

⁷¹ Cfr. Miscellanea L. VIGO, 102, sta in “Biblioteca Pinacoteca Zelantea”.

⁷² Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale [...]* cit., p. 61.

⁷³ Zaccaria MUSMECI (don), Idem, p. 61.

⁷⁴ Zaccaria MUSMECI (don), Idem, pp. 60-61.

⁷⁵ Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale [...]* cit., p. 60; Musmeci cita da Di Giovanni, non menzionando l'opera e il luogo.

⁷⁶ Zaccaria MUSMECI (don), Idem, p. 61.

⁷⁷ Ibidem, p. 61.

⁷⁸ Cr. *La Chiesa di Acireale e la sua storia*, in “Annuario Diocesano 2008”, sta in ASDA, p. 24.

⁷⁹ Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale [...]* cit., p. 61.



Piano Umberto, “lu chianu” (vista notturna), Aci Catena

«... Il proscenio stendevasi per una cinquantina di passi, dall’antica Casa comunale [bandiere] sino a mezzo piano: serviva per la platea la larghissima strada [linea rossa] che dal piano arriva alla chiesa del SS. Sacramento [al ★]» (v. p. 9).

Musmecì del “Mortorio” di Aci) che “accorrevano da quanti paesi erano [...] vicini – è Bella riferendosi ad Aci Catena – ed anche più lontani”, sottolineando dei *Dialoghi* catenoti come essi rivelassero “la nobiltà, la religiosità e l’ardito pensare del [...] popolo”.

Nel paese “non esistevano altre usanze speciali, ma il *Dialogo* valeva per tutte”⁸⁰.

⁸⁰ Cfr. *Memorie storiche del Comune di Aci Catena* [...] / pel Can. Salvatore Bella. [...], cit. 191.

3. La “Cantata” tra fede ed arte diviene “ lirica”

Zaccaria Musmeci è anche attento osservatore e critico della produzione di genere e nella sua pubblicazione ne traccia, in riferimento all’organismo musicale (capitolare ma economicamente comunale), le origini e le evoluzioni avutesi nell’Ottocento.

Quando parla dell’evoluzione di forma e stile ne reputa addirittura disdicevole l’inclinazione liristico-teatrale troppo sdolcinata e melodrammatica, connotata all’“operistica” catanese, cui non furono immuni, secondo lui in senso negativo, persino gli otto-novecenteschi maestri, musicisti e direttori, quindi per estensione di Caravaglios, Doncich, Monterosso e Mineo, dato che l’occasione di una “Messa” di Caravaglios diede il destro al canonico Musmeci per appalesare come taluni non seppero cogliere la riforma della musica per il “teatro sacro” partita e involutasi rispetto al *Motu proprio* di Pio X, cultore delle arti, e alle linee guida che vi si leggevano al suo interno. Mi riferisco alla eleganza degli stili dettati al genere sacro di chiesa e della musica in piazza che doveva arricchirsi del polifonismo classico del XV secolo che, secondo il Musmeci, era quello che anche “il sommo Verdi” proponeva e non quello sfociare nelle *sperimentazioni* “barocche” condotte sino ad allora, e dopo, quando la musica “di fede” cercava la teatralità. Ma è proprio questo gusto che aleggia nell’estetica del *dramma* e del *dialogo*, poiché **le cantate sacre e gli inni ispirati ai Santi e agli episodi biblici si ascrivono al genere oratoriale**, quello che dal **Doncich** e dal **Monterosso** (sulla scia di **Caravaglios**) è diventato “oratorio profano”, dal punto di vista delle sonorità, tutt’altro che “aria da chiesa” (l’allusione a Stradella è voluta). Non si può negare che ci sia una certa differenza tra la musica sacra da dare in chiesa per la liturgia e la musica delle sacre rappresentazioni da dare all’aperto, su palchi e prosceni.

A proposito di ciò, attraverso **Vincenzo Ricca** e per testimonianza di **Carmelo Bellini**, si apprende che suo fratello Vincenzo (1801-1835), già a 16 anni, quando componeva la *Cantata per Sant’Agata* (diretta dal padre Rosario il 5 febbraio 1817, maestro di Cappella alla Cattedrale di Catania) aveva capito che sin dall’ora, col suo *Genio sovrano e divinatore*, come la musica sacra, destinata a “cantarsi in chiesa, fosse ben diversa da quella che si cantava in pubblico, nella tradizionale cantata dei giovani la sera del **3 Febbraio** nella piazza del **Duomo di Catania**”. Ciò richiamato proprio per avvalorare l’assunto della tesi che qui si profila, cogliendo l’occasione per sottolineare aggiuntivamente che anche l’“ornato” bandistico predominante all’epoca era lasciato per far largo ad una chiara armonia “che rallegrava lo spirito” e a una fluida melodia che “esprimeva la letizia dei catanesi”⁸¹.

Nel degrado della musica sacra e la decadenza della “Cappella Reale di Santa Venera”, don Zaccaria Musmeci, insieme ad una velata denuncia dell’incuria dell’amministrazione che non organizza la scuola di musica – soprattutto la formazione corale (e che invece al 3 di febbraio 1911 ne sopprime il glorioso istituto) –, fa passare, tra l’altro, il disappunto verso quella evoluzione della musica nel tempo (di cui anche Vincenzo Bellini avvertì il gusto estetico) giungendo ad affermare: «La nostra cappella, fiorente una volta, e fin circa un decennio addietro, con la musica del tempo, non fu più tale con la musica propria della Chiesa, forse per l’incuria di chi doveva sorvegliare l’andamento»⁸².

⁸¹ Vincenzo RICCA, *Vincenzo Bellini. Impressioni e ricordi*, Catania, Giannotta, 1932, p. 21; attualmente di questa Cantata si sono perse le tracce.

⁸² Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale. Monografia. Seconda edizione*

Quella “Messa” di Caravaglios rappresenta la frattura tra il gusto ecclesiale della tradizione (che nonostante le apparenze non dispiacque a Musmeci) e quello profano che corre e si trasforma nei secoli e che rende incontenibile il determinato disappunto del sacerdote cultore di musica, come rivela anche lo studio fatto da Angelica Tomaselli⁸³.

I fatti sono questi. In occasione della Festa dell’Annunziata, venerdì 25 marzo 1898, si apprende dal periodico “La Patria” che Caravaglios dirige una messa composta per l’occasione ed eseguita dall’orchestra della Reale Cappella in maniera inappuntabile, secondo quanto riportato dal periodico⁸⁴. Da questo, Zaccaria Musmeci, trae spunto per appalesare le sue convinzioni e far intendere precisamente come veniva a compimento tutto il suo ragionamento sulla involuzione musicale in seno alla “Reale Cappella”, quindi, nella sua opera *Del culto della musica in Acireale* chiarisce: «Se non che, la riforma iniziata appena dal Neri, specialmente con una messa a sole voci, scritta pel Giovedì Santo dello anno 1893, non fu efficacemente seguita dal Maestro **Raffaele Caravaglios** che gli succedeva immediatamente, e dimorava fra noi due anni appena, fino al 1899. La musica del Caravaglios, quantunque non scevra di peregrine bellezze e di quel classicismo proprio delle composizioni per Chiesa, tuttavia, perché sensazionale abbastanza e fors’anco un po’ troppo ricca di effetti, specie nella strumentazione, poco si addiceva alla serietà e gravità della sacra Liturgia»⁸⁵. Rende merito a don Zaccaria la coerenza nell’indicare come concausa dei regressi della “Cappella” la civica Amministrazione e la politica locale, difatti, fa notare:

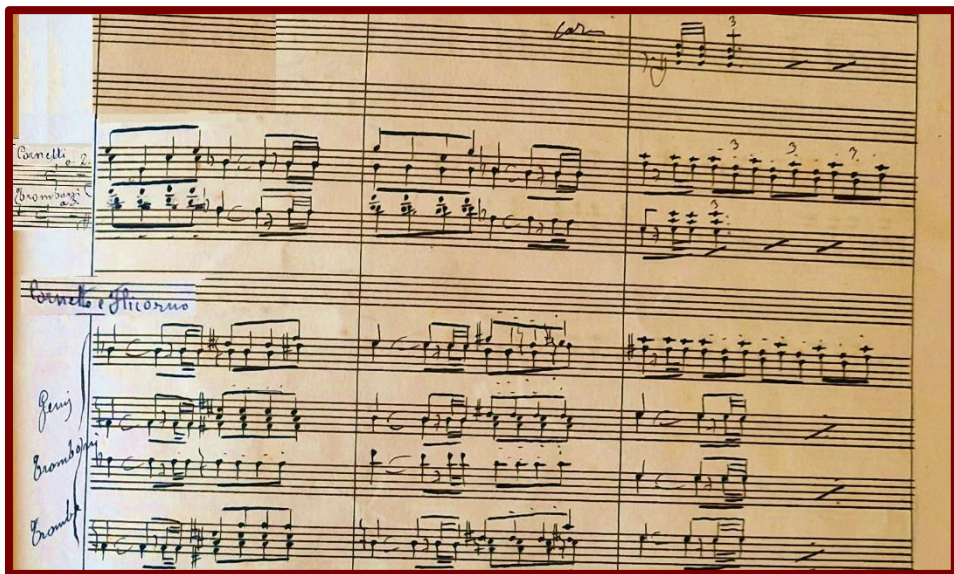


accresciuta e riformata, Acireale, Tipografia Editr. XX Secolo, 1911, p. 59.

⁸³ Cfr. Angelica TOMASELLI, *Storia dei complessi bandistici di Acireale*, Tesi di Laurea, A.A. 2007-2008, (inedito), pp. 72, sta in ASC_MA.

⁸⁴ “La Patria” (25 marzo 1898) presso la “Zelantea”.

⁸⁵ Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale* [...] cit., pp. 56-57.



◀ “Fanfara” ▲ dell’Allegro moderato dell’Inno S. Venera di A. Doncich
Archivio Storico Comunale di Acireale (idem p. 46)

«Se egli [Caravaglios] però, per le solite e malaugurate quistioni [sic] di partito, non fosse stato sì presto costretto ad abbandonare la nostra Cappella, avrebbe di certo seguito ed attuato la già incominciata Riforma, non facendo in lui difetto le qualità ed i pregi di un artista di valore e di genio»⁸⁶.

Piaccia o non piaccia, e con tutto il rispetto verso il Musmeci, tuttavia, il genere sacro si libera dagli antichi canoni dei retaggi medievali e rinascimentali, trabocca, invece, di quegli impasti timbrici e melodici che da *Cantata* si fanno “opera lirica”, con Cabalette, Cavatine.

Difatti, la *Cantata*, fissata, nella Sicilia del XIX sec., nella “canonica” forma tripartita di (Inno, Preghiera, Cabaletta), deriva inequivocabilmente dalla scarlattiana forma tripartita della *sinfonia barocca*, le cui parti non sono da considerarsi *Movimenti* ma *Tempi*. Tempo come sinonimo di “andamento”, quindi ecco “Allegro”, “Largo”, “Allegro vivace” (o cabaletta). Il palermitano, a Napoli, **Alessandro Scarlatti** non è colui che ha fissato la forma tripartita della *Cantata* di cui si dice: le sue, sacre e profane, con formule varie e con improvvisazione nei recitativi, in verità non ebbero una struttura modello, spesso non erano calibrate entro la battuta-misura e seguivano, invece, il ritmo a interpretazione del direttore, cioè il *tactus*. Eppure, a mio modesto parere, ne è stato involontario ispiratore.

In essa, le arie sembrano da “melodramma”, ma “note” del tutto inaspettate sono l’inserimento di frequenti squilli di trombe (introduzioni, attacchi, incisi a fine fraseggio, o riprese) che richiamano – tra Otto e Novecento – lo stile “**fanfara**” delle marce militari o delle parate reali (vedi sopra e a fianco e alle pp. 40 e 54, tratteggio celeste). Aurelio Doncich, nella *Cantata per Santa Venera* anticipa ed avalla lo stile del coetaneo e amico Giuseppe Monterosso, autore di *Inni* e *Cantate*.

⁸⁶ Zaccaria MUSMECI (don), *Idem*, p. 57.

1

Inno popolare a S. Agata.
per le feste centenarie. (1911)

Parole - D. A. Corsaro
Tempo di marcia

D. R. Licciardello.

FF deciso

mf

In-neg-gia-mo alla mar-ti-re in vit-ta ri-fu-len-te di lu-ce di-vi

Sol

mf

R2

L'andamento lirico-teatrale di entrambi si affianca agli accenti tipicamente marziali del “pezzo” da banda che servono con squilli di tromba, cornette, flicorni a sottolineare lo sfarzo della preghiera, che, prima languida, si annuncia poi fervida e accesa come fiamma ardente (toni da fanfara sono evidenti anche in

Doncich e Monterosso, quindi, determinano un *modus operandi* a cui molti a seguire, autori e trascrittori, coscienti o inconsapevoli, si rifaranno: don Rosario Licciardello, don Antonio Maugeri, Orazio Sapienza, Salvo Miraglia, Nino Anfuso, Alfio Zito (v. avanti).

Esempio antesignano di questa deroga dal canone prettamente sacro, che si orienta verso la “teatralità”, parrebbe essere inconsapevolmente “fondato” dallo stesso **Vincenzo Bellini giuniore** che “sedicenne esprimeva nella cantata [a Sant’Agata] la gioia nella introduzione-Inno” raggiungendo punte di malinconica meditazione nella preghiera-largo, si discostava dai canoni sacri le sonorità che divenivano *teatralmente recitanti* “e svolgeva mediante le voci una melodia solenne si direbbe quasi epica in forma di fuga” (così Ricca) scintillando il brio “nello allegro finale” e “quella vivacità del giovanissimo con compositore” (e la terza parte doveva essere la terza “strofa”, ovvero la cabaletta con lo stretto, la parte musicale accelerata).

«Insomma, Vincenzo Bellini – continua Ricca – a dire del di lui fratello Carmelo dimostrava nella famosa cantata la perfetta euritmia e la luminosa chiarezza delle idee melodiche: dimostrava egli altresì nei diversi pezzi musicali ond’era composto quel lavoro,

un carattere ora dolce, ora melanconico, ora ridente e infine festoso»⁸⁷.

Di questo inesorabile ma opportuno processo di sviluppo, non si sono perse le tracce nell'Ottocento, ma varcato il Novecento si sono radicate negli anni Duemila, tant'è che esse non sono avulse nel ferrato compositore, sacerdote Antonino Maugeri (1918-2008) che rappresenta, a mio avviso, l'arco ancora teso che vibra lo scoccare dell'arte.

Tutto questo fermento culturale che parte da lontano, insiste e persiste tra **Acireale, Aci Catena, Catania e d'intorni**, mai pare affievolirsi. Cambiano i modi e i tempi delle forme del sacro concerto, cambiano a causa della disponibilità finanziaria e delle varie sensibilità politiche, del diverso peso che si attribuisce alla salvaguardia dei retaggi etnico-storici ed antropici.

Dialogo e Cantata, usando un paragone con i processi della chimica suscitati dai catalizzatori, che provocano catalisi, sono come due generi che hanno subito l'influenza della scrittura rinascimentale e barocca, ne hanno assunto tutti gli elementi provocanti catalisi che poi non si riconoscono più ben distinti all'interno di quello che potrebbe essere il nuovo genere, ovvero come una sorta di nuovo organismo che muta e varia nell'estro compositivo del musicista. Quegli elementi costituiscono, insomma, necessarie premesse che poi non entrano a far parte del prodotto finale. Per comprendere meglio questo discorso vale la pena approfondire, almeno, alcune linee di fondamentale evoluzione.

I primi usi del termine “Cantata” sono tali da indicare una molteplicità di stili musicali e di testi poetici (spesso parafrasati, adattati, arrangiati), quindi musica destinata ad essere, in contrapposizione a una sonata. Lo sviluppo di arie poetiche, su strofe su cui si era variata una melodia con *basso continuo*, si ebbe anche nelle opere vocali di carattere cameristico di Claudio Monteverdi (1567-1643)⁸⁸, come avveniva negli ultimi madrigali.

È nel 1620, in una raccolta di **Alessandro Grandi**, intitolata *Cantade*, che compare per la prima volta il nome “Cantata” destinato in seguito ad avere maggior precisione di significato. Apposizioni più diverse si associano alla cantata: capriccio-cantata, o affetti-cantata (*affetti*: composizione sentimentale) e così via con dialoghi, echi, enigmi, scherzi; ma anche titoli bizzarri come *Fuggilotio musicale* (Caccini, 1613), *Recreatione armonica* (Anerio, 1611), *Grazie ed affetti di musica moderna* (Negro, 1613), *Strali d'amore* (Boschetti, 1618), *Fanfalughe* (Donati, 1630), ecc.. Ronga scrive che alla varietà del

⁸⁷ Interessa qui proseguire il pensiero di Ricca in quanto dice: «Dobbiamo quindi constatare con dolore la perdita di codesta cantata, come purtroppo è avvenuto di tanti altri pregevoli lavori musicali della prima giovinezza di Vincenzo Bellini, da lui composti avanti che partisse per Napoli per studiare nel Reale Collegio di Musica di quella città nel 1819», cfr. V. RICCA, *Vincenzo Bellini*....cit. pp.22-23.

⁸⁸ Si veda o si ascoltino, almeno, *Se vittorie sì belle* (1638) e *Armato il cor* (1632), Claudio MONTEVERDI, *Madrigali e canzoni per due e tre voci*, Libro IX (1651) pubblicato postumo, cfr. Claudio MONTEVERDI, *Madrigali e canzonette a due e tre voci libro nono*, Bologna, Forni, 1991, dove si possono verificare già arie, duetti, imitazioni, con solisti; espressamente nel titolo dei *Madrigali* del 1638, pubblicati quando C.M. è in vita si avverte che si va passando ad una diversa funzione del testo e della melodia, nonché delle descrizioni tra le parti, ovvero, *Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che faranno per brevi episodij fra i canti senza gesto* (Libro VIII, 1638), cfr. Claudio Monteverdi. *Madrigali guerrieri, et amorosi. Libro ottavo*, introd. di Iain Fenlon, Sala Bolognese A. Forni, 2005; su musica e poesia, come binomio di *Cantata*, si veda Claudio GALICO, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1979 e Carolyn GIANURCO, *Claudio Monteverdi. Stile e struttura*, Pisa, ETS, 1978; vedi anche la cantata *Il rosario fiorito* (eseguita nell'Accademia dei Concordi a Rovigo, nel 1629 in occasione della nascita del primogenito del reggitore veneziano della città, Vito Morosini) ma anche è memoria di una *Cantata Per lo spozalizio col mare*, tra le musiche andate perse di cui è traccia nelle *Lettere* [Éva LAX (a cura di), *Claudio Monteverdi. Lettere*, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, v. *Lettera* 21 aprile 1618].

titolo corrisponde in realtà la varietà del carattere della cantata stessa, la quale può essere una canzonetta, un'aria elegiaca, qualche volta buffa, lirica o drammatica, o contenere una *scena* che rappresenta un episodio, quindi trasformarsi in *dialogo*, con arie e recitativi⁸⁹.

I vari “movimenti”, o meglio tempi, come appunto la sequenza di introduzioni, fughe (per gli allegri), recitativi, duetti, brani strumentali e prevalenza di voci soliste che ne costituiscono l'ossatura musicale, mirano a comporre un insieme, tale da apparire, nel prodotto finale (ma non in età barocca, v. p. 39), una composizione organica ed equilibrata che sfocia dallo scopo ricreativo a quello sacro, ma non liturgico, se non per la cultura della religione protestante e l'uso che ne fa Bach, che impiegò in maniera più massiva l'uso del corale, quindi il coro. Presto si radicalizza come vero e proprio genere “lirico-operistico”: pensandola connotativamente al 1600 ed al 1700, è difficile comprendere l'attribuzione che ho dato al genere per la specificità di quella sacra, tuttavia è più semplice comprenderla e condividerla se si pensa all'uso e agli effetti nel pieno Ottocento, dove l'idea di *Cantata* – cui già da tempo si era affiancata la forma “oratorio” (di cui si dirà più avanti) – corrispondeva a musica e dramma, seppure senza azione scenica, ma con un pronunciato sinfonismo bandistico o orchestrale (data la varietà dei *Tempi*, di cui poteva comporsi).

Tantoché, almeno per gli effetti timbrici e sonori, d'armonia e di contrappunto, la *Cantata* si possa percepire proprio come un'opera sacra da palco, sebbene concerto o accademia a cui si ascriva. Introduzioni, Aria e Recitativo, di nuovo Aria, Recitativo, Aria, Allegro finale (fuga o cabaletta), quali andamenti sei-settecenteschi, sono elementi catalizzatori, come si diceva, perché sono elementi che nella loro unità indipendente costituiscono parte di quella unità che assommano, interamente, in un “lungo brano musicale”.

Questa idea mi si è ridefinita nella mente anche grazie al suggerimento avuto dal titolo del libro di studi *Die Kantate als Katalysator* (2018)⁹⁰ e, per le parti letterarie che si trovano dentro la *Cantata*, come elementi smembrati e ricostituiti, dallo scritto di Irmgard Scheitler, *Die Kantate als dramatischer Text. Gedanken über die Entstehung der Kantatenform*, dove l'autore parla proprio della “cantata come testo drammatico”, soffermandosi sulle circostanze in cui, in Germania, abbia avuto origine la letteraria “forma cantata”⁹¹, di questo genere tipicamente italiano, così come anche Walther ricorda nel suo *Lexicon*:

«Cantata, pl. cantate, [ital.] cantate pl. cantates [gall.] è in realtà un lungo brano musicale, il cui testo è in italiano, e composto di arie con recitativo inframmezzato; la composizione, invece, è costituita da diversi tipi di battuta, e solitamente a voce sola insieme a un basso continuo, ma

⁸⁹ Luigi RONGA, *Arte e gusto della musica. Dall'Ars Nova a Debussy*, Milano/Napoli, Ricciardi Editore, 1956, oppure vedi più semplicemente *Cantata*, sta in “Enciclopedia Italiana - Giovanni Treccani”, Roma, 1930, alla voce.

⁹⁰ Ritengo in questo l'originalità del titolo: **Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700* [La *Cantata* come catalizzatore. Sullo sviluppo di una struttura-tipo di scrittura musico-letteraria intorno e dopo il 1700], a cura di Wolfgang HIRSCHMANN e Dirk ROSE, Berlino, Boston - De Gruyter, 2018.

⁹¹ Il lavoro di Scheitler sviluppa una disquisizione sul testo letterario poco pertinenti per la funzionalità di questo saggio (giudicando superflue alcune disquisizioni che lì si conducono per la stessa teoria che vi si formula) in quanto credo che sia molto valido per noi la trattazione che ne fa Ronga già nel 1930, cit., vedi). Cfr. Irmgard SCHEITLER, *Die Kantate als dramatischer Text. Gedanken über die Entstehung der Kantatenform* [La cantata come testo drammatico. Riflessioni sull'origine della forma cantata, sta in Wolfgang HIRSCHMANN e Dirk ROSE [a cura di], *Die Kantate als Katalysator* [...], cit., p. 13. V. nota 89.

spesso è provvista di due o più strumenti. Poco tempo fa i francesi⁹² hanno cominciato a musicare la cantata usando testi [della/] nella loro lingua, e lo stesso fanno i tedeschi» (1732)⁹³.

Nel contributo di Scheitler si richiama **Reinhard Keizer** che, nel 1698, fu tra i primi a spiegare la questione della sua origine, e della valenza fondamentale della unita struttura di poesia e musica, nella prefazione al suo “Geisths – Ergötzung” [mentale delizia], ovvero riferendosi alla *Cantata* per voce e basso continuo (*Musicalischen Gemüths-Ergötzung* [“gioia musicale per l’anima”]), usò la dicitura “che fu più volte usata in seguito che la cantata era un pezzo da un’opera [oppure pezzo dell’opera]”, con la caratteristica “di canto dai versi misti [...] vale a dire a volte recitativo, a volte aria [...] e questa ora divertente, ora triste, ora da questo/ ora da quel tono”⁹⁴, come del resto anche Luigi Ronga suggeriva (v. pp. 41-42).

Insomma, il brano doveva essere *tolto* da un’opera o da un’altra per quel che riguarda il testo letterario, ma ritengo che alla stessa stregua anche la musica poteva concepirsi con stili e sottogeneri ora di Allegro, di Largo, di Sinfonia (V.T. Bellini la usa in un *Dialogo*, v. pp. 17-18) o Sonata, di Aria, di ariosi, essendo, già di per sé, membra del “corpo d’opera”.

Quando in Germania – lo lascia intendere chiaramente Scheitler, al di là delle sfumature da traduzione – si scrive e compone in questo modo, pare evidente che si sia degenerato con lo spezzettare troppo il testo poetico, penalizzandone la resa. Tutt’altro in Italia, dove invece, già i primi autori tardo rinascimentali scrivevano appositamente **testi per musica** come nel caso del palermitano **Franciscus Balduccius** (vedi avanti) per i versi (di carattere prevalentemente petrarcheschi) o del già menzionato **Erasmus Marotta da Randazzo** per la musica data ai versi del Tasso.

Così presentandosi, la *Cantata* ha una certa affinità con l’opera barocca, dunque, pur essendo l’esecuzione senza apparato scenico, o ulteriore spettacolarità propria dell’opera, di costruzione melodrammatica. Mi spingo col dire che la Cantata è un Concerto – una Sonata – da dare in sentore di Accademia, tanto che si ispiri ai versi amorosi, tanto che lo faccia da episodi della Bibbia, che ripropose con successo; ovviamente ciò non vale per quelle acesi.

Di **Cantata** si parla spesso nella Storia della Musica, termine molto usato che trascende i secoli, e che, talvolta viene accostato anche all’**Oratorio**, ma esso è solo genere sacro dove vieppiù è drammatizzo lo sviluppo tematico musicale e dell’argomento biblico, privo di scenografia, anche se, talvolta, era prevista l’“azione scenica” come nel “dramma sacro” (non propriamente “oratorio”) di **Emilio de’ Cavalieri** (1600), in alcuni oratori di **Haendel**,

⁹² Il compositore francese Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), che ha studiato con Carissimi, ha trasferito con successo l’oratorio italiano in Francia. Da *Encyclopædia Britannica* e Guido PASQUETTI, *L’oratorio musicale in Italia*, Firenze, Successori Le Monnier, 1906; Domenico ALALEONA, *Studi sulla storia dell’oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1908.

⁹³ Johann Gottfried WALTHER, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732, p. 134 (qui oltre alla definizione principale vi è anche quella di: Cantate amorese, C. morali C. Spirituali, Cantar’alla Bastarda).

⁹⁴ Id, p. 13 e n.



nel tardo Seicento e nel classicismo rococò, proto-illuminista. Non ci sono costumi, e le parti tra un'aria e l'altra sono solo recitate, senza musica; più avanti anche l'oratorio farà ricorso a recitativi in stile operistico come già nella *Rappresentazione di anima et corpo* (E. de' Cavalieri)" dove è musica "per recitar cantando"⁹⁵. Di **Francesco Balducci** (Palermo, 1579 – Roma, 20 novembre / 31 dicembre 1642), ad esempio, Walther dice "**poeta molto apprezzato, nato a Palermo in Sicilia** – traduco liberamente dal tedesco – **fu il primo a "inventare" [scrivere] poesia per l'"Oratorio⁹⁶ o Cantata" [so zu Oratorio oder Dialog], che prima si diceva Dialogo**"⁹⁷.

Da notare, inoltre che **Walther** parla espressamente di *Oratorio* e di *Cantata*, citandoli in italiano proprio perché sono forme che si attribuiscono alla tradizione musicale dell'Italia⁹⁸.

◀ **Incoronazione della Vergine di Girolamo Siciolante sec XVI** (Museo Diocesi di Sermoneta LT)

Sta di fatto che l'**Oratorio di Natale**, di **Johann Sebastian Bach**, è considerato (a ragion veduta) una macro opera a forma di cantata, cioè un ciclo di cantate distinte e autonome (ben sei) messe insieme. "Bach garantisce a ciascuna delle sei cantate – sostiene difatti **Federico**

⁹⁵ Agostino MANNI (1547-1618), *Rappresentazione di anima, et di corpo nuovamente posta in musica dal sig. Emilio del Cavaliere per recitar cantando. Data in luce da Alessandro Guidotti bolognese*, Roma. Appresso Nicolò Mutij l'Anno del Iubileo, 1600. Riedizione: Castrocaro Terme. Tip. Moderna F.lli Zauli, 1978. Padre Agostino Manni è l'autore delle parole.

⁹⁶ Fu con *La Fede e Il Trionfo*, cfr. Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, V. 1, *The oratorio in the baroque era: Italy, Vienna, Paris*, Chapel Hill, UNC Press Books, 1977, p. 179.

⁹⁷ Johann Gottfried WALTHER, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig. Wolfgang Deer, 1732, p. 66.

⁹⁸ Verifico anche che il Walther nel suo *Lexicon* cita da "f. Mongitoris", si veda Antonino MONGITORE, *Bibliotheca Sicula sive de scriptoribus siculis qui tum vetera, tum recenti ora saecula illustrarunt notitiae locupletissimae*, Palermo 1708 (consultabile nella rist. anast. Forni, Modena 1971), p. 203-205.

Terzi – una grande unitarietà di temi e di forme musicali: è doveroso, perciò, concepire l’Oratorio di Natale non come un insieme di sei cantate ma come un’unica cantata esapartita⁹⁹.

Balducci fissa la “forma” poetica dell’oratorio con *Il Trionfo ovvero la incoronazione di Maria Vergine e La fede, ovvero Il sacrificio di Abramo*¹⁰⁰.

I due testi del Balducci, molto probabilmente, furono scritti per l’**Oratorio della Vallicella** (Roma), sui cui libretti comparve per la prima volta, a stampa, la denominazione di “oratorio”, mentre non si ha più alcuna traccia della musica.

Il *Trionfo*, o *Incoronazione di Maria V.*, è strutturato in un atto in forma assai semplice, mentre *Fede, o Il Sacrificio di Abramo*, è in due Atti; il primo è di libera invenzione, più aderente al testo biblico il secondo, “ove l’episodio è drammaticamente narrato e insieme meditato entro il vasto quadro dell’opera redentiva, da personaggi monodici, come Abramo, Isacco”, cioè solisti come l’*historicus* che impersona il narratore, “e polifonici, come Coro di Vergini e Coro di Savi”¹⁰¹. “Poesie già miste di drammatico, e

«Chi fusse il primo che questo titolo mettesse in opera, a noi non è certo noto, né meno ai Padri di Tal Congregazione [di S. Filippo Neri] – aveva scritto l’arcade **Crescimbeni** – che noi abbiām sopra di ciò interrogati: egli è però certa cosa che non dovette ciò adivenire molto innanzi la metà del mentovato secolo [XVII], non trovandosene prima del fiorir di **Francesco Balducci** che morì circa l’anno 1645, tra le Rime del quale ne sono due, l’uno intitolato la Fede, ove si spiega il Sacrificio di Abramo, e l’altro, il Trionfo, sopra la Santissima Vergine»¹⁰².

Poco più tardi, nel 1744, Francesco Saverio Quadrio, gesuita, con l’incipit dubitativo-concettivo, dice: «[...] tuttavia se vogliamo badare a componimenti stampati, niun se ne trova prima del fiorir di Francesco Balducci che morì circa l’anno 1645 [1642]; tralle Rime del quale ce ne sono due [...]»¹⁰³, alludendo a lui come creatore del termine-forma “oratorio” in poesia.

Il termine *Oratorio* deriva, dunque, dagli intrattenimenti musicali e morali che erano eseguiti dopo i “Sermoni... e le altre divote operazioni”¹⁰² nell’Oratorio di Santa Maria in Vallicella, istituito nella metà del XVI secolo da **San Filippo Neri** (come luogo dove si prega e si sta insieme); esso è un genere musicale eseguito in forma di concerto, che, a differenza dell’opera lirica, è senza rappresentazione scenica o personaggi in costume.

Generalmente composto per solisti, coro e orchestra, a volte con un narratore, l’*oratorio* è solitamente di soggetto religioso, ma può anche trattare argomenti profani.

⁹⁹ Cfr. Federico TERZI, *L’Oratorio di Natale di Johann Sebastian Bach*, sta in “LineaTempo” (Milano), n./vol. 24, dic. 2020, p. 71.

¹⁰⁰ Cfr. CRESCIMBENI, *L’Istoria della volgar poesia* [v. nota 102], pp. 312-313 e Guido PASQUETTI, *L’oratorio musicale in Italia*, Firenze, Successori Le Monnier, 1906, cap. XI, pp. 207-233 (*Fede*); Domenico ALALEONA, *Studi sulla storia dell’oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1908 pp. 203 e 350-381 (*Trionfi*).

¹⁰¹ Cfr. Enzo NOÈ GIRARDI, *Francesco Balducci*, sta in “Dizionario Biografico degli Italiani - Giovanni Treccani”, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1963, Vol. 5, ovvero alla voce.

¹⁰² Giovan Mario CRESCIMBENI, *L’Istoria della volgar poesia scritta da Giovanni Mario de’ Crescimbeni canonico di Santa Maria in Cosmedin e Custode d’Arcadia. Nella seconda impressione fatta l’anno 1714 d’ordine di ragunanza degli Arcadi, corretta riformata e notabilmente ampliata e in questa terza pubblicata co i Commentarj intorno alla medesima, riordinata e accresciuta [...]*, in Venezia, presso Lorenzo Basegio [1730-1731, 6 Voll.], 1730, I vol., libro III, pp. 312-313.

¹⁰³ Sono *Il Trionfo* e la *Fede*; cfr. *Della storia e della ragione d’ogni poesia del volume terzo, parte seconda di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù. Dove i libri secondo e terzo, trattanti della Drammatica sono compresi. Alla serenissima Altezza di Francesco III duca di Modana, Reggio, Mirandola &c.*, Milano, “Nelle stamperie di Francesco Agnelli”, 1744, p. 495.

Maestoso

Flauti

Oboi

Clarini $B\flat$

Corni in Fa

Fagotti

Trombetti $B\flat$

Tromboni

Cefflude

Timpani Do Sol

Coro

Soprani

Contralti

Tenori

Bassi

x Violini 1°

Violini 2°

Viola

Violoncello

x Contrabasso

Organo

La *Rappresentazione di anima et di corpo* di **Emilio de' Cavalieri**, di cui si è già fatto cenno, prodotto nel 1600 con azione drammatica, incluso il balletto, è il testo più antico di azione scenica, accostabile a *Oratorio*, ma non espressamente tale, nel suo frontespizio, né altrove viene identificata come “oratorio”¹⁰⁴, essendo un’evoluzione di *dialogo*.

Di fatti, va precisato ulteriormente che l’*Oratorio* ha una sua più diretta corrispondenza col genere sacro dei *Dialoghi*, di cui certamente si sente meno parlare persino tra gli addetti ai lavori, per essere quello un genere davvero proprio e vigente tra Settecento e prima metà dell’Ottocento, poiché dopo, o si parla e si pratica di *oratorio novecentesco* (Lorenzo Perosi, Licinio Refice, Dante D’Ambrosi, 1902-1965, Rodrigo Di Rocco da Castelliri, O.C.D, 1915-1968, ed altri), specie nella scuola romana o di ***Cantata tipica del Catanese*** (con soli vocali e strumentali e coro o solo coro).

4. La Sicilia nella Storia della Musica. Cantata forma epigona fiorente.

In effetti, se si dovesse parlare di “*Storia della Musica Siciliana*”, si dovrebbe dire che il *Dialogo* parte dalla Sicilia come “dramma musicale”, ovvero come forma che si origina e si sostituisce pian piano alla *Laude* medievale, senza musica, di cui si diceva all’inizio, divenendo *Dialogo* con musica e azione scenica, drammaturgico, diverso da quello che sarà l’*Oratorio* nel XVII sec., genere letterario di “poesia mista di drammatico e narrativa” (Crescimbeni, p. 45n 100 e 102), dapprima, e musicale, poi, eseguito in forma di concerto gnomico-didascalico.

Il *Dialogo* ebbe una lunga strada: Catania, Palermo, Messina, poi Napoli, fino a toccare Firenze, Bergamo e l’Europa. Ma fu soprattutto in Sicilia, nel territorio sub-etneo e nello spicchio sud-orientale, che si determinò una linea di successione e sostituzione da quello all’*Oratorio* e alla *Cantata*, quest’ultima sopravvissuta tra le forme devozionali di genere.

Così avviene ad **Acireale**, **Acì Catena**, **Acì Platani**, città e frazioni consorelle, **Giarre**, **Mascalì**, con la frazione Puntalazzo, Nucifori (frazione di Sant’Alfio), ma anche a **Riposto** (per San Pietro)¹⁰⁵, come in un po’ tutti i paesi della fascia etnea e costiera: **Adrano** (per S. Nicolò Politi, “Inno tessuto” di don Pietro Branchina), **Mascalucia**, **San Giovanni Montebello** (per il Battista), **Sciara** (per il “Carmelo”), **S. Giovanni la Punta** (all’Evangelista), **S. Gregorio**, **Gravina di Catania** (S. Antonio, PD), **Misterbianco**, **Maniace**, **Motta S. Anastasia**, **Belpasso**.

Catania compresa e la sua area metropolitana sono interessate da questo fenomeno che raggiunge anche il messinese (Malvagna), e, più a sud-est, la città federiciana di Augusta.

In questi luoghi, annualmente, *Cantate* e *Inni* vengono eseguiti in occasione delle feste patronali, per fede, quindi per il culto, oppure vengono suonati in concerti che ricordano la tradizione e che fanno gustare, in ogni caso, della buona musica, sacra, ma... non troppo.

Al riguardo si vedano almeno le esecuzioni della *Cantata per Santa Venera* di **Aurelio Doncich** del 24/26 luglio 2010 ad Acireale con la direzione del maestro **Salvo Miraglia** che, ad esempio, ha composto la musica per un “Inno a Sant’Anna” di Malvagna (ME) e parole e musica per l’“Inno a San Sebastiano” di **Maniace** (CT), e ne ha strumentati diversi.

¹⁰⁴ Vedi ancora e più diffusamente Guido PASQUETTI, *L’oratorio musicale in Italia*, Firenze, Successori Le Monnier, 1906 e Domenico ALALEONA, *Studi sulla storia dell’oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1908; e *Rappresentazione di anima, et di corpo* [...] posta in musica dal sig. Emilio del Cavaliere per recitar cantando [...], cit..

¹⁰⁵ Cfr. Salvatore ROSSI BONANNO (autore), *All’Immortale Gloria Del Primate Apostolo S. Pietro. Padrone della Comune del Riposto*: “No, come segna il reprobato” (1851) e “Chi per le vie del secolo” (1853), Acireale, Donzuso, in *Miscellanea C. IX*, coll. B 17-11-13, in BZA, al segno 33/21.

Inno a Santa Venera

Aurelio Doncich
arr. per banda Salvo Miraglia

Maestoso $\text{♩} = 72$

Flauti

Oboe

Fagotti

Clarinet in E $\flat$

1 $^{\circ}$ Clarinetto S $\flat$

2 $^{\circ}$ Clarinetto S $\flat$

3 $^{\circ}$ Clarinetto S $\flat$

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

1 $^{\circ}$ 3 $^{\circ}$ Horn in F

2 $^{\circ}$ Horn in F

1 $^{\circ}$ Trumpet S $\flat$

2 $^{\circ}$ Trumpet S $\flat$

1 $^{\circ}$ Trombone

2 $^{\circ}$ Trombone

Bass Trombone

Soprano Cornet in E $\flat$

1 $^{\circ}$ Flugelhorn

Euphonium

Tuba

Timpani

Tamburo

Soprano

Contralto

Tenor

Bass

Inno S. Venera di Doncich, arr. per Banda di Salvo Miraglia (16.07.2009)

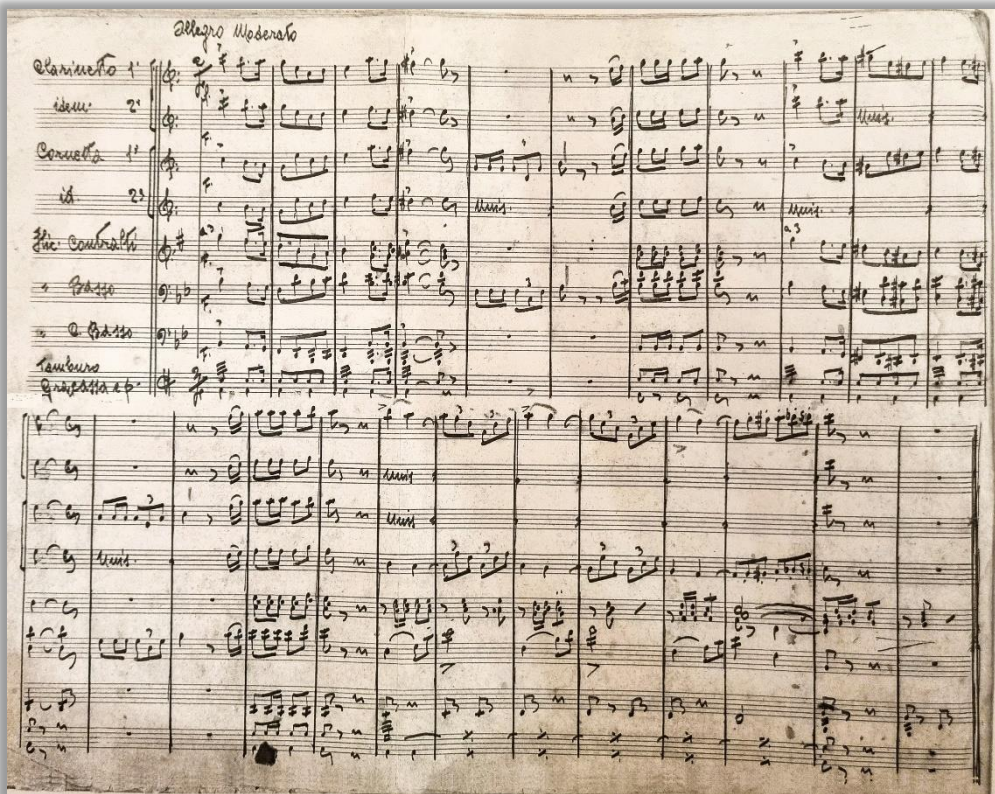
Alto
Come
Prima

(14)

to! Ho! Ho! ai buco o la ga mare che tu per già noi tuoi fi - gli c'è la fin
to! Ho! Ho! ai buco o la ga mare che tu per già noi tuoi fi - gli c'è la fin

Ci Salvò (Inno-Cantata di Giuseppe Monterosso, Aci Catena, 1909)
Particolare dell'Allegretto del III Tempo
(Partitura donata alla famiglia Cerilli-Monterosso da Mario Patanè nel 2006)

Ad **Acì Catena** se ne eseguono varie, tra queste è nota la Cantata alla Madonna della Catena (1909), parole di mons. Bella; nella frazione di **Acì Santa Lucia** l'“Inno e la Cantata a Santa Lucia” di **Giuseppe Monterosso** (1922, 1934, parole di Vincenzo Ricca) date nelle ricorrenze dell'11 febbraio, del 15 agosto (per la Madonna) e del 13 dicembre (per la Santa). Particolari esecuzioni di queste si ebbero nel 2010, 2017, 2018, 2023. La *Cantata* “Ci Salvò” (talvolta impropriamente detto “inno”) è eseguita annualmente, come in particolare nel 2015 dal Complesso Bandistico Vincenzo Bellini Città di Acì Catena (quando era guidato dal musicista **Alfio Grasso**, in una delle sue ultime apparizioni poiché scomparve il 1.10.2019) o come nell'11 Gennaio 2023, guidato dal musicista **Rosario Spoto. Vincenzo Minissale** (1911-1971, cfr. *Sinopie consonanze*, cit. pp. 50-53) musicò “Cantiamo! È luce e palpito” (del sac., mons. Mario Scalia), ancora oggi eseguita in onore di Santa Lucia.



Cantata per Sant'Agata di Michele Giarrusso

Copia della Partitura Originale dell'Archivio Storico Comunale di Catania
gentilmente fornita da Giovanni Raddino

◀ Vibranti emozioni suscita la *Cantata per Santa Agata* (attribuita a **Michele Giarusso**, rinvenuta, in partitura per piccola banda, e conservata nell'Archivio Storico Comunale di Catania) intonata (ad esempio) il 3 febbraio 2003, in Piazza Duomo a Catania, dal coro “**Giuseppe Tovini**”, diretta da **Giovanni Raddino**¹⁰⁶ ed accompagnata da un'orchestra di fiati, o del 3 febbraio 2013, nel Santuario di S. Agata al Carcere (in occasione della consegna all'arcivescovo metropolitano di Catania, **Salvatore Gristina**, dell'anello con l'effigie della Santa) dalla “Corale Polifonica S. Agata al Carcere”, organo e tromba *concinenda* rispettivamente di **Paolo Cipolla** [n.1972, ins. di lett. greca all'Univ. di Catania], e di **Filippo Sapienza**, e percussioni di Gianluca Timpanaro, parimenti direttore: Giovanni Raddino. In altre occasioni l’“Inno a Sant'Agata” (*cantata* di Giarusso) è stato eseguito anche dal “Corpo Bandistico Gaetano Miraglia”, diretto da Salvo Miraglia che ne ha fatto un'originale trascrizione e strumentazione (v. p. 52), così come è stato per “Inno a Sant'Agata e Coroncina” del **M° Salvatore Riela**.

Già prima si ricordavano le *Cantata per Sant'Agata* dirette da **Rosario Bellini**, tra cui quella scritta dal sedicenne figlio **Vincenzo Bellini**; ora si devono ricordare anche le esecuzioni di quelle dal 2017 a oggi, in Piazza Duomo sempre con il coro “Giuseppe Tovini” al gesto dell'apprezzato e molto noto m° **Pietro Valguarnera** (direttore di molti Cori, nel catanese), accompagnata dall'Orchestra di Fiati “Gaetano Miraglia” di Acireale, sotto la bacchetta del m° **Salvo Miraglia**. Alla commovente *Cantata* si aggiungono, di volta in volta, *inni* sacri detti *agatini*, come quello di don **Rosario Licciardello**, per coro ed organo, scritto in occasione delle feste centenarie (1951), o di altri recuperati dalla tradizione musicale religiosa ed ecclesiale catanese, riordinati e riadattati con notevole merito da vari musicisti, dei quali abbiamo potuto notare l'intento storiografico e musicologico.

Anche in **Acì San Filippo** oggi frazione di Acì Catena (capovolgimenti della Storia), c'è l'usanza della “*Cantata*” al santo di Agira, dal titolo “Su Fratelli”.

La *Cantata a San Filippo d'Agira* di Acì San Filippo è stata scritta per organo, da padre Antonino Maugeri¹⁰⁷ il 25.10.1993, presentata ed eseguita per la prima volta l'11 Maggio 1994, vigilia della festa e giornata della processione delle reliquie (il Breviario del Santo).

¹⁰⁶ Catania, 20 luglio 1971. Dopo aver studiato pianoforte, si è dedicato all'accompagnamento operistico-teatrale ed alla direzione corale. Si è esibito presso il Commiliter di Napoli, in onore dei Capi di Stato Maggiore della Difesa Italiana, Bulgara, Rumena e successivamente per quella Inglese; per il Comando di AFSOUTH (Allied Forces Southern Europe) presso il Teatro della N.A.T.O. Ha realizzato le colonne sonore del CD multimediale “Noto il giardino di pietra”. Dal 2003 al 2006 è stato Direttore della Corale Polifonica “Giuseppe Tovini”. Dal 2010 al 2022 è stato Direttore del Coro dell'Università delle tre età (Unitre) di Catania. Ha vinto con il Coro Polifonico San Giorgio, il Premio “Regione Sicilia” per la miglior esecuzione di un brano di argomento attinente alle tradizioni popolari siciliane o di autore siciliano. Dal settembre 2016 è Direttore del Coro A.N.P.S. (Associazione Nazionale Polizia di Stato) sez. di Catania. Ha eseguito, in prima assoluta, la trascrizione per pianoforte della Ouverture per la Cavalleria Rusticana di Giuseppe Perrotta, scritta su commissione di Giovanni Verga ed alcuni brani inediti dello stesso Perrotta su testo di Emmanuele Navarro. Per la sua attività di ricerca e studio sul Perrotta è stato più volte citato in - Musica e Musicisti “minori” catanesi tra Ottocento e Novecento. Per conto del Teatro Massimo Bellini di Catania, ha preso parte al Bellini Days. Ha registrato, accompagnando il Soprano Angela Curiale, il CD “Dalle arie da Chiesa alle romanze da salotto”. Nel gennaio 2019 ha ricevuto dall'A.N.P.S la medaglia al valore associativo e nel 2022 l'attestato di benemerita per la direzione corale.

¹⁰⁷ Cfr. Salvatore LICCIARDELLO, *Tutto quaggiù è armonia. Padre Maugeri uomo sacerdote musicista*, Acireale, La Voce dell'Jonio Editrice, 2018; non per la *Cantata* che non vi è menzionata.

INNO A SANT'AGATA

INNO

Allegro Moderato $\text{♩} = 100$

Musica: Michele Giarrusso
strumentazione: Salvo Miraglia

CORO

Flauto

Oboe

Clarinet in Es

1° Clarinetto Sib

2° Clarinetto Sib

3° Clarinetto Sib

Soprano Saxophone

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

Saxo Baritono

1° Corno in Fa

2° Corno in Fa

I Tromba

II Tromba

III Tromba

1° Trombone

2° Trombone

3° Trombone

Trombino Mo

1° Flugelhorn

2° Flugelhorn

Eufonio

Tuba

Timpani

Tamburo

Cassa & Piatti

Contrariamente a quanto si trasmette il loco, le parole “Su fratelli, allora Santa di Filippo andiam festanti, sorge il fremito de’ canti... questa patria egli cullò”, non sono di mons. Salvatore Bella, ovvero sono molto lontane dal suo stile, né sono, senza offesa per alcuno, al suo livello teologico e dottrinale. Del resto nello spartito per organo, l’autore sac. **Maugeri**, non indica, com’è d’uso e d’onore, il nome dell’autore.

Dal 1994 al 2009 è stata sempre eseguita dal “Corpo Bandistico Regina d’Italia” di Aci Sant’Antonio, diretta da **Orazio Sapienza** che la strumentò per banda. Giuseppe Maenza¹⁰⁸, attuale maestro dilettante e fondatore (2019) del Corpo Bandistico Pietro Mascagni di Aci San Filippo, dal 2020 cura la preparazione della parte corale della *Cantata*, addestrando il coro parrocchiale San Pio X, insieme a tutte le altre persone che si uniscono per la straordinarietà dell’esecuzione, nei giorni delle fauste ricorrenze.

Occorre qui una divagazione e aprire una parentesi sull’*imberbe* “Corpo Bandistico Pietro Mascagni”. Viene da annotare che la predilezione di questo nome esprime sicuramente la simpatia e l’apprezzamento per il musicista livornese assai radicato nella storia musicale delle Aci e dei tanti musicanti che ne hanno suonato le musiche, tipo *Cavalleria Rusticana* (strumentata da **Generoso Risi** e da **Aurelio Doncich**), *Le Maschere* (strumentato per banda da Doncich), *Amica* (strumentata da **Enrico Mineo**) di cui è ancora traccia nell’Archivio Storico Musicale di Acireale¹⁰⁹ e l’“Inno al Sole” (da *Iris*, strumentato da **Giuseppe Monterosso** a Malta nel 1911 per la King’s Own Band)¹¹⁰, ma suonato in Aci.

Per di più, alla luce di recenti studi, Mascagni è l’artefice dell’amicizia tra Aurelio Doncich e di Giuseppe Monterosso (i cui fatti sono qui lunghi da spiegare), i quali, tra l’altro, alla fine dell’Ottocento e i primi trent’anni del Novecento, continuarono a far conoscere e suonare le sue musiche con sistematica ricorrenza¹¹¹.

La Cantata a san Filippo ► – riprendendo – dal 2010, invece, scomparso **Orazio Sapienza** nel 2009, sino ad oggi viene eseguita dal “Corpo Bandistico Xiphonia” diretto da **Riccardo Emanuele Sapienza**, figlio di Orazio. Questo evidenzia come la famiglia Sapienza (unitamente a Filippo, fratello di Riccardo Emanuele, e direttore della “Banda Regina d’Italia – Orazio Sapienza”) sia una realtà concreta e indiscutibile nella salvaguardia delle tradizioni popolari di fede, oltre che della migliore musica della tradizione classico-bandistica.

¹⁰⁸ Nato a Catania il 23-11-1988, Maenza è un trombettista formatosi con i maestri Sapienza. Dal 2014 sino al 2020 è stato direttore della Corale San Pio X della Basilica di San Filippo d’Agira di Aci San Filippo, mentre dal 2018 ne è soltanto organista. Stando a quanto riferisce, a regolare le cariche musicali della parrocchia è un regolamento interno adottato con il benessere del parroco, secondo il quale i membri componenti del coro eleggono a maggioranza il direttore a prescindere dai titoli che il prescelto possa avere. Il direttore in carica è il quarantenne Alfio Musumeci. La prestazione si configura nell’atto del volontariato.

¹⁰⁹ Rispettivamente: Armadio A, Faldone 95 e F (Miscellanea) N. Progr. 153; C, Faldone 52, attenzione: vedi pag. 17 Inventario Z. Musmeci-R. Musmarra; F (Miscellanea) N. Progr. 125.

¹¹⁰ Archivio Musicale della Società Filarmonica King’s Own Band - La Vallette, Malta (Armadio Unico Alfabetico).

¹¹¹ Cfr. Dante CERILLI, *Storia di musiche melite. Arte e Umanità di Aurelio Doncich e Giuseppe Monterosso (Italia 1899-1908 □ Malta 1908-1938)*. Tomo I., Supino (FR), “Pagine lepine”, 2023 (4 novembre), pp. 13, 17, **24**, 43, **64**, 65, 72, 84, 88 e passim.

«CANTATA A S. FILIPPO»

(A S. Filippo et)

AUTORE SAK. N.º ANTONINO MAUGERI (Napoli)

STRUMENTATORE N.º RAZIO SAPIENZA (Napoli)

REALIZZATA IL 11-5-1994

I TEMPO

Geminio d=80

CLARINETTI Sib I & II
SO. SO. PRANI

SAX SOPRANO Sib
F. SAXOPHONOSIB
SIBTRO

SAX CONTRALTO Hib
CORO Hib
ARONTO VARIS

SIB BARTONALI Sib
FLIC. TENORE & Sib
SAX TENORE & Sib

FLIC. CONTRALTO Hib
X BASSI GRAM
Hib & Sib

TIMPANI
TAMBURO PIATTI
a CASSA



Casa Musicale PUCCI - PORTICI (Napoli)

Esempio di strument. n.º. Nota l'inciso "a fanfara"

Come **Giuseppe Maenza** ha permesso che si potesse analizzare la bella tessitura per organo di **Antonino Maugeri** che ha fornito e che conserva tra le carte della Corale, **Riccardo Emanuele Sapienza**, mettendo a disposizione la partitura guida della strumentazione fatta dal padre, ha permesso di notare come, al di là di qualche raddoppio in ottava e rinforzo di voci a strumento, il veterano bandista ed esperto di musica abbia ridistri



Cantata a S. Filippo. Composizione per organo e voce di Antonino Maugeri
La cabaletta in tempo 3/8 (particolare, vedi raffronto con p. 56)

buito con spiccata ispirazione le linee melodiche ed armoniche – di già esaltate dal Maugeri – tra gli strumenti e trasposto le opportune tonalità. Si nota che l'arrangiatore ha lo scopo di rendere alla partitura un'efficacia bandistica e ad esempio proprio inizialmente inserisce una battuta e mezza per arricchire l'introduzione ed evitare il repentino incedere dell'attacco in levare della stessa (v. segno rosso a p. 54). Sul "tutti" accordale della banda spicca un ritmo di fanfara attribuito al sax soprano, al flicorno soprano in sib e alle trombe. Primo e secondo tempo sono in 4/4, ma per la **Cabaletta**, prevista da Maugeri in 3/8 (proprio per lo spirito "brillante" da rendere), **Orazio Sapienza** aggiunge altre 8 battute all'introduzione originaria e un'ulteriore 9^a per "ritenere" l'attacco del canto, scegliendo il 3/4 (in luogo del 3/8), proprio per renderne un po' più ariosa (e comoda) l'esecuzione (scelta che, probabilmente, deve essere piaciuta anche al maestro Maugeri, ma che, a mio giudizio, era preferibile come nell'originale)¹¹².

Nell'ambito della valorizzazione delle identità individuali, il maestro **Riccardo Emanuele Sapienza** fa riflettere quando dice: «**Simone Impellizzeri** è un giovane preparato, gli ho ceduto

¹¹² La partitura originale di Maugeri a metronomo segna croma = 180; Sapienza segna minima col punto = 60.

Cantata a S. Filippo
 «CABALETTA»
 (3^o TEMPO)

Autore: S^{co}. X. Antonino Mangeri
 Strumentazione: M^o Orazio Sapienza

Brillante. J. = 60
am. 1. NOVINO

*annunciano
 i DALLI
 GARDI*

Orazio Sapienza crea una introduzione e rende la “Cabaletta” in tempo 3/4

occasionalmente la bacchetta sia come premio, ma anche per dare nuovo sprono ai giovani [sebbene Sapienza non sia anziano! – nda]. Poi chissà... il futuro è loro».

La citazione calza a pennello per sottolineare come l'avvicendamento nel protrarre... “tradurre”, portare oltre l'usanza dall'oggi al domani sia un fatto sentito e naturale per il quale, tuttavia, vanno creati i presupposti. Quest'anno (2023), infatti, la *Cantata per San Filippo* è stata diretta dal “neolaureato” in Sax (oggi si dice così, per via della riforma dei Conservatori di musica), **Simone Impellizzeri**.

Il riferimento alla protezione e ai miracoli, per riprendere l’argomento, è presente anche nella cantata di Aci San Filippo del Maugeri (1993), ove s’invoca: «Campione apostolo della cristiana fede Filippo santo patrono, proteggi aiutaci col perdono, tu sei il santo protettore, ti giura Aci eterno, eterno amore». Ma è ben poca cosa rispetto al testo che mons. Bella scrisse nel 1902 e fu musicato dal **maestro Vincenzo Chiara** e data il 7 settembre:

« [.....]
O Santo, di miracoli
Operator possente,
Ch’oggi nei tabernacoli
Regni del Dio vivente:
Sui mali che ci premono,
Le tue pupille piega,
E al popolo che prega,
Il voto non negar

Frena del Monte ignivomo
I subitanei moti:
Lungi dai nostri floridi
Giardini il nembo ruoti:
Sveglia la fede languida:
Piega a virtù i costumi:
Spezza i bugiardi numi,
Ch’osa l’inferno [...] alzar.
[.....]» ¹¹³.

La struttura poetica di tutto il testo, che qui non si riproduce per ragioni di spazio, fa capire che non si tratta di una Cantata ma di un Inno vero e proprio. Lo stesso si può dire di un altro Inno il cui autore delle parole è sconosciuto, ma che è stato musicato sempre dal maestro **Vincenzo Chiara**. Mentre l’altro invoca il Santo specialmente contro le eruzioni dell’Etna, quest’Inno invoca Filippo, esorcista del male; inoltre ha una struttura particolare poiché dopo diverse 4 strofe ripete la 1^a, quindi dopo la 6^a e la 7^a ripete la 2^a strofa, dopo la 9^a ripete la 1^a, e dopo la 12^a ripete la 1^a, per un totale di 13 bellissime strofe (quartine anacreontiche a rima alternata e il 4° v. spesso tronco). Di seguito si riportano qui la 11 e la 12 poiché evidenziano lo spirito di collegamento tra **il culto agirino e quello sanfilippota**:

«[.....]
Filippo che dei demoni
Vincesti l’ardua guerra
Rimira anco propizio
Deh! Questa nostra terra.

O Padre alfin le tenebre
Fendi di chi t’implora

¹¹³ Cfr. *Per la festa di San Filippo d’Agira. Patrono d’Aci San Filippo*. Parole di Mons. Prev. D. Salv. D.^m Bella, musicato dal Maestro Vincenzo Chiara, foglio volante a stampa, Aci san Filippo, 7 settembre 1902, sta in “Archivio parrocchiale della Basilica di San Filippo d’Agira in Aci San Filippo”, copia fornita dal signor Luciano Giuffrida (22-8-2022).

Agost. Valenti

A S. FILIPPO DI AGIRA

Nunzio Schilirò

Andante

Vin-ci-to-re dell'infer- - no, o Fi-ippo ga-ma-te san-
to, di Si-ci-lia reo-no - - re, di a-gi-ra lu-ce
van - - to. Noi fi-den-tia Te im-ma-lia - - mo con il
cuo-re il nostro can - to, o Fi-ippo dal Tuo Teo - no

Inno a San Filippo che si canta in Agira (EN), di Nunzio Schilirò (f.1)

I-II-III Stage *Fin Finire*

su A-gi-ra sten-diul man - to. Da... man - to.

Meno

li-di-o-rientali ve-ni-si quassù, por-ta-si l'am-o-re di Cri-sto Gesù. Pren-

de-sti-a dimo-ra o-scu-ra ca-ver-na, fu reggia, fu se-de di Tua pa-ce e Ter-na; pen-

de-sti-a dimo-ra o-scu-ra ca-ver-na, fu reggia, fu se-de di Tua pa-ce e Ter-na.

Perché di età pacifiche
Risplenda a noi l'aurora.
[.....]». ¹¹⁴.

Per inquadrare la festa di San Filippo nella frazione delle Aci, è bene spostarsi proprio ad **Agira**, che ricade nella provincia di Enna (prezioso ricetta per la musica sacra col *Fondo musicale del duomo di Enna*, v. qui p. 25, n. 47), per comprendere la forza del Santo e l'impatto che ha nelle popolazioni siciliane. Nell'Inno agirese di **Nunzio Schilirò**¹¹⁵ (su parole di **Agostino Valente**), difatti, si dice: «di Sicilia sei onore/di Agira luce e vanto». Egli è «il santo padre Filippo, presbitero apostolico e persecutore di demoni»¹¹⁶. La sua è una caratteristica peculiare che è all'origine della diffusione del suo culto e che genera fascino presso il popolo dei fedeli, abituato a cercare segni grandi di lotta contro il male e a ravvisare, più nei Santi e nella Madonna – rispetto alla stessa grandezza di Dio (che è *nell'alto dei cieli*) –, il potere salvifico e di redenzione. Un concetto antropologico della tradizione siciliana studiato da **Giuseppe Pitrè** a **Salomone Marino**, che lo rilanciarono insieme ad altri, tra cui **Leonardo Sciascia** che li fece suoi ragionamenti in *La Sicilia come metafora*¹¹⁷.

L'inno di Agira ha una semplice ma efficace struttura, melodia orecchiabile che procede molto spesso per toni congiunti e ha pochi intervalli scomodi, proprio adatto ad essere cantato da tutti. Sul piano armonico il movimento delle parti è pressoché funzionale, anche se a volte vengono usati armonici che non “risolvono”, creando a volte staticità o un effetto “gambero” nella progressione dei gradi. Sul piano strutturale molto interessante il tempo binario caratteristico dell'inno-marcia, con tema e ritornello che si ripete per 3 volte, utilizzato nell' “Andante”, seguito dal finale in un tempo composto (6/8), dopo “il da capo”, scelto al fi-

¹¹⁴ Cfr. *In onore di San Filippo d'Agira. Patrono d'Aci San Filippo*. Inno [Senza autore delle parole], musicato dal Maestro Vincenzo Chiara, foglio volantino rosso con stampa in nero, Aci San Filippo, 7 settembre 1902, La Commissione, sta in Archivio parrocchiale della Basilica di San Filippo d'Agira in Aci San Filippo, copia fornita dal signor Luciano Giuffrida (22-8-2022).

¹¹⁵ Nunzio Schilirò, docente di Esercitazioni corali del Conservatorio Statale di Musica “A. Corelli” è stato fondatore e direttore dell'Istituto Diocesano di Musica Sacra “P. Platania” di Catania, dove ha insegnato Canto Gregoriano, Liturgia, Armonia e Direzione di Coro. Dal 1990 è stato Maestro di Cappella del Duomo di Catania, con nomina dell'Arcivescovo emerito Mons. Luigi Bommarito, che ha voluto così ripristinare un'antica tradizione. Fondatore del Coro “Cappella Musicale del Duomo” che ha diretto fino ad oggi. Incaricato per la Musica Sacra dell'Arcidiocesi di Catania, ha seguito corsi di Direzione d'Orchestra sia in Italia che all'estero, esibendosi nei concerti finali in musiche di Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Ciaikovskij, Listz, Mendelssohn e Wagner. Ha al suo attivo la pubblicazione di Messe, Mottetti e di un vasto repertorio liturgico; di un testo su “Organo Vocale e Canto Corale”; di uno sulla “Teoria Musicale”; di due sul “Canto Gregoriano e di altri sulla musica sacra. Recentemente ha pubblicato, in forma sintetica, la tesi di magistero: “P. Platania e la sua Musica Sacra”. Ha tenuto diverse relazioni, sia sul Canto Gregoriano che sulla Liturgia e sulla Musica Sacra, in vari convegni e corsi di studio. Inoltre, vanta incisioni discografiche di diverse canzoni ed ha ottenuto vari riconoscimenti per composizioni sacre e profane in Concorsi Nazionali. Schilirò è morto il 18 gennaio 2017 e i funerali hanno avuto luogo venerdì 20 gennaio nella Cattedrale a Catania. Cfr. Anselmo CANANZI, *Ricordo di Nunzio Schilirò*, pubblicato mercoledì 18 Gennaio 2017, sul sito del “Conservatorio Statale di Musica A. Corelli - Istituto Superiore Di Studi Musicali – Messina”.

¹¹⁶ Salvatore LONGO MINNOLO, *San Filippo di Agira. Il “migrante” santo*, Catania, Editoriale Agorà, 2018, p. 25 e passim.

¹¹⁷ Cfr. Leonardo SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, intervista di Marcelle Padovani, Milano, Mondadori, 1979, pp. 128-129; e Idem, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Milano, Adelphi, 2007/2, pp. 207, 209-211, e sgg; di questo parlo in *Esegesi Antropostorica della Poetica Sciasciana*, sta in “Etnosotria”, 2019, nn. 1 e 2, pp. 23-24.

ne di favorire un’articolazione leggermente più ariosa (infatti il compositore indica “meno” – sottinteso – “andante”) quasi una carezzevole, cadenzata “pastorale”.

Nel Palazzo di Città di Agira, dove lo studioso è ricevuto dal sindaco, on. Avv. **Maria Gaetana Greco**, accompagnato dal dott. **Danilo Alleruzzo**, è traccia degli antichi gemellaggi tra Agira e le Comunità dove si venera San Filippo (come, ad esempio, **Zebbug di Malta** i cui abitanti ogni anno vi si recano in pellegrinaggio). Mi viene di pensare anche l’antico **Inno a San Filippo** di Zebbug scritto da un bravo compositore melitense, **Giuseppe Caruana** (1880-1931), che in un ultimo sceglie di costruire un tema in tempo ternario (ma binario, quindi semplice; quello di **Schilirò** è ternario composto), dopo aver esposto l’*Introduzione*, il *Primo Tema* (che si sviluppa per 16 battute), con un tempo ordinario (binario), e un *Secondo Tema*, appunto in tempo $\frac{3}{4}$, ternario semplice. Caruana impianta un’organica interconnessione tra i temi, tant’è vero che, ad esempio, le ultime cinque battute del *Primo Tema*, pur articolandosi tra canto e accompagnamento bandistico, costituiscono una specie di introduzione al *Secondo Tema*.

L’*Inno* zebbugese, negli anni pandemici, è stato suonato anche dalla **Banda di Agira** (2020) in collegamento on-line con la “**Banda del 12 Maggio**” di Malta, organismo costituito proprio per festeggiare e onorare ulteriormente il Santo nella festa di quel mese, come risulta anche dai Social, molto in voga in questi tempi della mcluaniana “galassia di Gutenberg”.

Per l’aspetto artistico, durante l’esecuzione degli inni non si può che raccomandare l’accentuazione del tempo ternario nella parte conclusiva proprio per esaltarne i tratti determinanti, che i due compositori hanno voluto imprimere, un atto che accentua il momento affettivo e sentimentale della preghiera in sintonia col taumaturgo patrono.

Il presidente della Commissione della Festa in onore del Santo (che organizza le ricorrenze dell’11 gennaio, del 12 maggio e del 10-11-12 agosto), l’ins. **Danilo Alleruzzo**, nella visita del 10 luglio 2023, racconta di prodigi e miracoli tramandati dall’agiografia agirina che si basa sulla “**Vita di San Filippo**”, scritta dal monaco **Eusebio** tra il IX e il X secolo d.C., apparentemente compagno e seguace di Filippo, che ne colloca l’esistenza al V secolo, al tempo dell’imperatore **Arcadio**. Esiste anche un’altra versione scritta da **Atanasio**, arcivescovo di Alessandria, secondo cui il “taumaturgo siriano”, giunse in Agira nel I sec. d. C., durante il tempo di **Nerone**, evidentemente arretrando nel tempo i fatti biografici. Tuttavia, tra la “narrazione” di Eusebio e quella di Atanasio vi sono elementi comuni (luogo di nascita in Tracia – Cappadocia – a 21 anni la consacrazione diaconale, sogni premonitori, migrazione, ordinazione sacerdotale a Roma ad opera del Pontefice, apostolato). Alla vita scritta dal monaco Eusebio, che presenta informazioni e circostanze più interessanti ed originali di quella attribuita ad Atanasio (spesso attingente alla eusebiana), si rifà il popolo agirino a cui piace collocare S. Filippo nel I sec., ordinato sacerdote proprio da **San Pietro** in persona, il pontefice che lo consacra presbitero e lo invia in Sicilia con la missione di evangelizzare Agira, dove regnavano gli spiriti del male¹¹⁸. Alleruzzo è informatissimo e illustra anche le caratteristiche della **Grotta di San Filippo** e le leggende intorno ad essa, dove sconfisse il demonio col segno della croce.

¹¹⁸ Mi sono rifatto al libro di Pina Daidone, *San Filippo d’Agira*. Nicosia, s.n., 1999, in quanto molto chiaro, nella esposizione dei fatti e nella fornitura delle fonti e della bibliografia, rispetto ad un altro che, passando caoticamente dalla narrazione dei fatti alla trattazione saggistico-filologica della materia è apparso di non immediata chiarezza.

Tornando alle Cantate etnee, è storia oramai che a **Misterbianco** si intonino a **Sant'Antonio Abate** *Cantate*, da ogni Rione, ad opera di “Partito S. Orsola”, “Partito S. Nicolò – Panzera”, “Partito Madre Chiesa - Mastrì”, “Partito S. Angela Merici - Quartiere delle Terme”, che vengono intonate il 16 gennaio, vigilia dell’annuale Festa liturgica, al termine della Santa messa vespertina. Prima del 1933, invece, nel giorno del “Proprium”. Così come l’esecuzione in chiesa fu sospesa tra il 1933 circa ed il 1962 a causa di litigi scoppiati all’interno della Matrice. Insomma, Verga scrisse “Guerra di Santi”, una novella il cui senso si ricollega all’ideologia etno-antropologica richiamata, prima, a proposito della “poetica sciasciana”¹¹⁹. Il fatto di Misterbianco avvenne analogicamente, ma, per l’appunto, si sarebbe dovuta intitolare “Guerra per il Santo”. **Santina Scuderi** scrive: «[...] Canonico era pure l’esatto luogo all’interno della chiesa dove ciascun Partito, per consuetudine avita, doveva eseguire la propria *Cantata*. [...] dal quale non ci si doveva scostare neppure di pochi passi [...]. Nell’anno 1932 o ‘33, scoppiò un violento litigio [...] perché, a quanto pare, quelli del Partito “Maestri” si erano collocati, anziché al di qua della balausta dell’altare maggiore, al di là di essa, sconfinando sul presbiterio. La lite degenerò e, oltre alle parole grosse, volarono in quell’occasione anche qualche pugno e ceffone»¹²⁰.

In verità, Sant’Antonio abate, patrono di Misterbianco, non solo è festeggiato ogni anno il 17 gennaio, con la benedizione del pane e degli animali, ma anche con una grande festa solenne, religiosa e civile, con cadenza triennale e con un nutrito programma di eventi dall’ultima settimana di luglio alla prima settimana di agosto, in cui culmina, a seconda del giorno festivo nella prima domenica o in quella successiva: gli ultimi festeggiamenti, di fatti, sono culminati domenica 7 e lunedì 8 agosto 2022. Di quella del 2023 non potrò qui dire.

Nel penultimo giorno si svolge la processione della reliquia del Santo, e nell’ultimo la processione del simulacro, dalla mattina presto fino a notte tarda, intermezzata da funzioni, preghiere e messe nelle varie chiese del luogo, che attraversa tutto il paese e tutti i Rioni, in cui i relativi “**Partiti**” intonano le rispettive *Cantate*. Negli ultimi 65 anni, tuttavia, ci varianti ed alcune eccezioni dalla prassi, di cui qui sarebbe troppo lungo fare cenno¹²¹.

Tuttavia, un “**Gran Concerto delle Cantate**” si è tenuto a Misterbianco il 4 agosto 2022 nell’ambito d’*a festa ranni* (come dicono i misterbianchesi), eseguito dal Coro “Monasterium Album” diretto da **Pippo Caruso** e dall’“Orchestra di Fiati Città di Misterbianco” diretta da **Emanuele Mirulla**, in piazza Giovanni XXIII. **Un cenno sui compositori**. La *Cantata* “Partito S. Orsola” e quella del “Partito S. Nicolò – Panzera” sono state scritte dal dott. Giuseppe **Menna Condorelli** e musicate dal prof. Saverio **Grancagnolo Finocchiaro**, quindi trascritte e “restaurate” per Banda dal M° **Nino Anfuso**¹²², quella del

¹¹⁹ Di “Guerra di santi” parlo in *Esegesi Antropostorica della Poetica Sciasciana*, sta in “Etnosotria”, 2019, nn. 1 e 2, pp. 23-24.

¹²⁰ Santina SCUDERI, *La festa di S. Antonio Abate a Misterbianco. Storia, fede, folclore*, Catania, Giuseppe Maimone Editore, 2001, parte 5.4., pp. 163-164

¹²¹ Specie sull’esecuzione e i luoghi delle Cantate è utile leggere approfonditamente il libro di Santina SCUDERI, op cit., 2001, specie nelle parti 5.2 e 5.9. pp. 148-149 e sgg., pp. 178-181.

¹²² Nato nel 1963 a Catania e conseguito il diploma in pianoforte nel 1988 presso il Conservatorio di musica “F. Cilea” di Reggio Calabria, si perfeziona con Agatella Catania. Affina lo studio dell’organo e quelli di composizione. Concertista a solo e in formazione (anche al Bellini di Catania), è autore di musiche originali, di revisioni, trascrizioni di brani otto-novecenteschi. Scrive le colonne sonore delle commedie musicali, “Aggiungi un posto a tavola” di Garinei e Giovannini (in cui ha ricoperto anche il ruolo di protagonista principale del Don Silvestro e curato gli arrangiamenti, 16 dic. 1993 - Cine Teatro “Trinacria” Misterbianco), “Il Gattopardo” di Giuseppe Tommasi di Lampedusa (19 marzo 1997, Teatro “Excelsior” di Paternò), “Curculio” di Plauto (15 sett. 2000 Teatro Palatenda Misterbianco), “Campionato di Calcio” di Achille

“Partito Madre Chiesa - Mastrì” è stata scritta sempre dal Condorelli, ma musicata dal M° **Ravasi**, successivamente trascritta e “restaurata” da Anfuso, quella del “Partito S. Angela Merici - Quartiere delle Terme” è stata scritta, testo e musica, da Mimmo Santonocito, strumentata per banda dal M° **Alfio Zito**¹²³, mentre il M° **Anfuso** ne ha fatto, come leggo sullo spartito, un’altra trascrizione¹²⁴.

Le *Cantate* dei tre **Partiti storici di Misterbianco** risalgono all’incirca al Terzo Ventennio dell’Ottocento, quella del “Partito Sant’Angela – Terme” è stata scritta per il 1995. Esse rientrano pienamente nel novero di quelle canoniche in tre tempi (Introduzione-Allegro, Preghiera-largo meditativo, Cabaletta-Presto) e si fanno apprezzare per una musicalità molto “teatrale”, “operistica”, questo detto per avvalorare la tesi di una musica “di chiesa” che nasce come tale ma si ispira alla musica profana del melodramma. In modo particolare appaiono echi di tracce verdiane, rossiniane, belliniane, dei celebri “duetti”, d’amore o patriottici (che l’opera enumera). All’orecchio dell’ascoltatore attento (o all’occhio del lettore) non sfugge di notare alcune influenze della musica medio-ottocentesca, nelle sonorità e nei ritmi. L’attacco nel ritmo di quadriglia popolare tanto europea (anglo-irlandese) quanto d’oltre oceano (anglo-americano)¹²⁵, o specialmente le dinamiche e gli accenti di Suppé (*Boccaccio*, *Donna Juanita*)¹²⁶, musiche peraltro molto suonate da Acireale a tutto il territorio etneo e costiero del catanese, e di soluzioni armoniche nei finali, con ripetizione a stretto di V/I, V/I, o di IV/I, IV/I, V/I (grado), rulli di tamburo e di timpani (in battere e in levare)! Però, sono tutte musiche che hanno una strumentazione funzionante dell’armonia, sebbene meno speciale ne sia il contrappunto (e scontri di intervalli dissonanti tra parti estreme), che presentano in maniera molto articolata i tre tempi, ciascuno dei quali ha una logica di sviluppo tripartito o bipartito come in una marcia solenne, o in una marcia brillante o caratteristica¹²⁷, questa, di fatto, è all’epoca, l’esperienza “bandistica” dei compositori.

Tre cantate per S. Lucia a Belpasso (CT). Nel paese, come del resto nelle altre località, specie dopo la serrata Covid-19, folle di popolo riabbracciano la loro patrona, **Santa Lucia**, assistono all’uscita trionfale delle reliquie e del venerato simulacro dalla Chiesa Madre. La sosta in alcune zone dei quartieri permette l’esternazione di fede col canto al “Purgatorio”,

Campanile (16 sett. 2002 - Anfiteatro Palatenda Misterbianco), “Le Rane” di Aristofane (30 maggio 2010 - Anfiteatro Palatenda Misterbianco), “Rinaldo in campo” di Garinei e Giovannini (12 luglio 2019 - Teatro “N. Mandela” Misterbianco), “La Zia di Carlo” di B. Thomas (12 dic. 2021 - Teatro Ambasciatori Catania). Apprezzato dal pubblico e dalla critica, ha meritato il Premio Nazionale “Aquila d’argento 2016” dell’Accademia degli Etruschi, e il “Palio d’Argento” assegnatoli dalla Città di Misterbianco nel 2022.

¹²³ Il Maestro Alfio Zito, si è diplomato in Corno presso l’Istituto Musicale “V. Bellini” di Catania proseguendo con Armonia e Strumentazione per Banda. Si è dedicato all’attività concertistica, da orchestrale al “Bellini” di Catania, in formazione o assolo in altri luoghi e per incidere audiod cassette e compact disk. In qualità di direttore ha lavorato sempre al Bellini di Catania, presso l’Accademia “Bela Bartók” di Budapest, Rassegne nel catanese e nel palermitano, in Italia e all’estero, come a Villalonga (Spagna). È stato docente di Corno presso l’Istituto Musicale “V. Bellini” di Caltanissetta e attualmente dirige il Corpo Bandistico “Giovanni Pacini” di Santa Maria di Licodia ed il “G. Verdi” di Aci S. Antonio (CT), creato dallo stesso nel 1983. Dal Maggio 2003 riveste la carica di Presidente Fe.Ba.Si. (Federazione Bande Musicali Siciliane).

¹²⁴ Sui “Partiti”, prima e dopo il 1933, sui personaggi e protagonisti di spicco rimando a: Santina SCUDERI, op. cit., §§ 5.1, 5.2, 5.3, 5.4 e passim. Mentre sulle problematiche di “restauro” delle partiture-strumentazioni rimando a §§ 5.6, 5.7, 5.8 (Idem).

¹²⁵ Vedi l’ampia introduzione della Cantata “Partito Sant’Angela Merici – Terme”

¹²⁶ Vedi la *Cantata* del Partito “Madre Chiesa Maestri”.

¹²⁷ Vedi ad esempio l’Introduzione della Cantata “Partito San Nicolò – Panzera”

I N N O
del Partito S. MARIA DEL SUFFRAGIO

Versi del P. A. FAZZO R. L. - Musica del M. G. CATALDI

Di santa ebrezza al fremito,
Aquila, ti ridesta;
Le squille intorno echeggiano,
S'abbelli il Tempio a festa.

Ecco dai seggi eteri
Venca a noi discende
Del suo natio l'accende
L'antica fiamma ancor.

Diva, a Te da mille petti
Vola il suon d'ardenti affetti;
Nel suo duolo — il patrio suolo
Ogni speme aduna in Te.

Prega, e innanzi al divin trono
Ci sia pegno di perdono;
Di tua fede — la mercede
Versa a noi dell'ara al pie'.

Benchè pei secoli l'ala di morte
D'Aci tua patria spinga a le porte
Rovine e lutto, disperda tutto;

Pel piano alente, pel verde clivo
Suonerà sempre per Te festivo
Anche nel pianto d'amore il canto.

Ma a Te quel plauso gradito ascenda,
E fatto luce su noi risplenda,
D'Aquila bella Tu sii la Stella!

Il Capo Partito
GREGORIO LEONARDI

I N N O
del Partito PORTA - SPIRITO SANTO

Versi del Cav. G. COLO - Musica del M. G. BUI

Quando ferveva indomita
La vecchia idolatria,
Stretto nel pugno il simbolo
Ch'apre del ciel la via,
Movesti sola o Vergine;
E la tua voce ardita,
Sprezzando onori e vita,
Il vero annunziò.

Di terra in terra celere,
In sin dai tuoi primi anni,
Corresti ovunque a spegnere
La rabbia dei tiranni;
E innanzi ad essi gl'idoli
Al suolo rovesciasti,
E quella Croce alzasti,
Che il Golgota eterò

Ogni gente t'invoca, ti onora,
Cittadina del Cielo ti appella;
E tu, Diva dei tempi Signora,
Sei per tutti la vivida stella,
Che al sentiero del giusto li avvia,
Sei lo scudo che copre i mortali,
Sei la fede che ogn'anima india,
Sei speranza nel pubblici mali.

Nihil obstat.
Acireali, die 11 Novembris 1904
Canonici **FRANCISCUS TIRENDI**
Vicarius Generalis

Questo Popol diletto che t'ama
Più che madre difendi conforti;
Egli sempre, o Divina, ti chiama,
Ed umile al tuo altare si porta
A sospenderti i voti d'amore,
Ad alzarti la prece fervente;
E sacrandoti intero il suo core,
A te sacra del pari la mente.

Aderga, aderga il cantico
Questa città giuliva,
All'incita Trimartire
Che del suo nome avvia
Quelle virtù che splendono
Nei cittadini affetti,
Nei generosi palpiti,
Che in petto ognun senti.

Salve Celeste Vergine,
Salve Divina Ancella
Tu sempre ogn'infortunio,
Dal libro apvien cancella
Che nelle eterne pagine,
Segna le sorti umane;
Deh, questa prece, o Venera
Accogli la tanto di.

Il Capo Partito
ROCCO TORRISI

I N N O
del Partito S. MARIA DEL CARMINE

Versi del P. A. FAZZO R. L. - Musica del M. G. LAMARCA

Sperdi la bruma, e fulgida,
Bell'alba, in ciel t'infiora:
De l'esultanza è l'era
D'Aci pel clivo e pel virente pian:

S'aprono i cieli: un cantico
Scende e di luce un rior;
Venera al suo natio
Si mostra, e schiude la materna man.

O Tu, dal triplice serto Regina,
D'Aquila onor,
Dei voti al supplice suono t'inchina,
Sorridi al fior.

Mira: più trepido è il cor, s'imbruna
Più fosco il ciel;
Sentiam tra l'ansie di ria fortuna
Di morte il gel.

Diva, nei palpiti del nostro orgoglio
Sii vita al cor:
Nell'ira vindice schermo, e consiglio
Nel nostro error.

Su garzoni, più fervido il canto
Nel tripudio de l'anima risuoni;
Si perenni di Venera il vanto,
Che d'Aquila perenne la fe'.

Da la terra quel canto a l'empiro
Ergerassi su l'ali d'amore:
Sarà d'Aci possente sospiro
Della triplice Martire al pie'.

Il Capo Partito
SALVATORE MUSMECI

I N N O
del Partito SAN MICHELE

Versi del Prof. RAFFAEL VALERIO - Musica del M. G. ARANTINI

Te, con filiale giubilo
Mille innocenti petti
Invocan, bella Vergine,
Nel tuo festivo dì:
De la città tua nobile
Sui rinascenti affetti
Volgi con lieti auspicii
Il guardo tuo divin.

Ci sii propizia: immemori
Del nostro antico stato
Troppo fuggimmo in libero
Corso lontan da Te:
Tu ci richiama provida
Lungi dal reo peccato
E tu ci addita un gaudio
Che non avrà mai fin.

Son mille e mille vergini
Intorno a l'ara eletta
Ad innalzare i fervidi
Voti pel tuo Signor:
E Tu li accogli in libera
Fronte; da Te li accetta
Con mente più propizia
Quegli che regna in Ciel.

Son mille e mille pargoli
Son padri e madri e spose
Son vecchi già del vivere
Presso a l'estremo dì:
Tutti t'invocan incita
Regina, e a te di rose
Votive un serio intessono
Con animo fedel.

Quando in più tardi secoli
A Te verranno i figli
De' figli nostri unanimi
Ad implorar mercè:
Ricorderanno a' pargoli
Gli esempi ed i consigli
Ad invocar le grazie
Supplici a' santi pie'.

Noi passerem: ma l'vigile
Delubro Tuo divino
Sarà sacro palladio
Di tua gentil Città:
Trapasseranno i secoli
Non muterà il destino:
Per Te le lodi, i fervidi
Canti, Regina, a Te.

Il Capo Partito
SEBASTIANO RIGANO

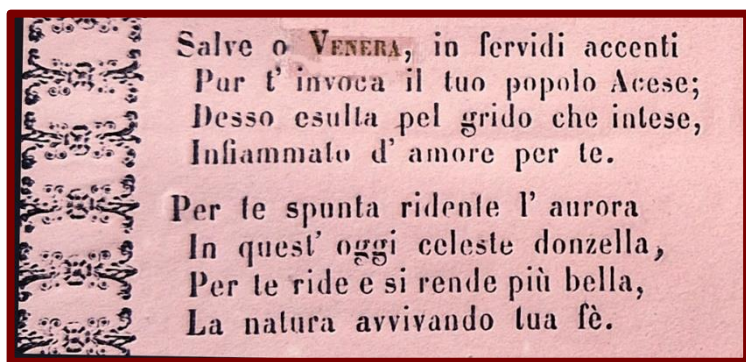
con l’omaggio della giunta comunale, la Messa all’ex convento, al quartiere S. Antonio. In piazza Duomo, concludendosi la festa, è l’ultima Cantata al “Quartiere Matrice”, dopo la solenne messa con lo sventolio dei fazzoletti bianchi dei devoti, tradizione che qui non si unisce ai cerei, ma ai **Carri di Santa Lucia**, preparati già dai primi giorni di settembre.

I “Partiti” in Acireale e altri Inni. Incompleto risulterebbe il discorso se in ultimo non facessi cenno al fatto che ad Acireale, un tempo, esistevano “Partiti” dedicati al nome dei Santi, tenuti dalle “maestranze” che ad essi facevano capo (vedi p. 64).

Per tutti va detto che era motivo di orgoglio l’atto di devozione sentito, curato e offerto ai santi dai componenti delle categorie delle “arti e dei mestieri”, che, in definitiva, connotavano il nerbo dei “Partiti”.

Ad Acireale non se ne sente più parlare. A dire il vero nemmeno negli articoli più o meno scopiazzati che figurano nella rete (on-line) se ne fa cenno. Eppure, fino a tutto l’Ottocento e ai primi anni del Novecento essi erano molto in voga. Non solo nell’organizzare le feste dei loro Santi patroni, ma nel partecipare compatti alla “festa”, quella di Santa Venera, preoccupandosi di divulgare a mezzo stampa i testi degli inni, delle cantate o delle poesie, quali tutti sono in una Miscellanea della Zelantea¹²⁸, scorsa e letta con molta emozione.

Oltre agli Inni apparsi nel numero unico “**Viva Santa Venera**” (1904), ho rinvenuto, di un certo rilievo, “A S. Venera Gloriosa Patrona d’Aci-Reale. Inno”, ▼ ode in quartine, di **Salvatore Pantellaro** A.P.S. (1852), del medesimo, in sestine: “A S. Venera Trimartire Padrona [sic] di Aci-Reale (1853) “Inno a S. Venera. Gli Acitani” di **Mariano Lanzafame Rigano** (1852), “A S. Venera”, stanze di **Lionardo Vigo** (1836), “Inno a S. Venera. Il 14 Novembre 1851”, sestine di **Francesco d’Amico**, “Alla Gran martire S. Venera Vergine Apostolica Cittadina e Patrona Della Città di Aci-Reale. Inno”, in ottave, di **Salvatore Rossi Bonanno** (1853), “Alla Trimartire S. Venera Principale Padrona [sic] d’Aci-Reale”, sestine di **Giuseppe Coco**¹²⁹ a cui va aggiunto, sempre nel territorio urbanistico-etneo, il già menzionato “Inno a San Pietro”, in ottave, di **Salvatore Rossi Bonanno (Riposto)**, 1852-1853).



“A S. Venera... Inno” (parte) di **Salvatore Pantellaro** (Acireale, Donzuso, 1852)

¹²⁸ In Miscellanea C. IX, coll. B 17-11-13, in BZA.

¹²⁹ Ibidem.

Inno a S. Anastasia

INNO

Musica composta nel 1875 dal M^e Vitaliti;
strumentata ed armonizzata per banda nel 2019 dal M^e Salvo Miraglia

Allegro Moderato =110

Choir

Flauto

Oboe

Clarinetto Piccolo M^a

1^o Clarinetto S^b

2^o Clarinetto S^b

3^o Clarinetto S^b

Clarinetto Basso S^a

Sax Soprano

Sax Contralto

Sax Tenore

Sax Baritono

1^o Corno in Fa

2^o Corno in Fa

Tromba S^b I

Tromba S^b II

1^o Trombone

2^o Trombone

3^o Trombone

Trombino M^a

1^o Flicorno Soprano

2^o Flicorno Soprano

Flicorno Tenore

Eufonio

Bassi

Tamburo

Cassa & Piatti

Inno a S. Anastasia, cantata di Giuseppe Vitaliti* (1875) strum.^{ne} di S. Miraglia, 2019.

***Vedi Dante Cerilli, *Storia di musiche melite* [...], Supino, Pagine lepine, 4.11.2023, p. 30.**

Volendo operare qualche altra evidenza, non va omissso che a **Motta Sant’Anastasia** ogni Rione dedica una Cantata a Sant’Anastasia accompagnato dal corpo bandistico davanti al fercolo. Si tratta delle *Cantate* del “Rione Mastri Vecchia Matrice” (che si esegue tra Via Emanuele e Via Ten. Di Dio), del “Rione Panzera” (tra via V. Emanuele e Via Regina Margherita), dei “Campagnoli” che di solito si tiene in piazza principe di Piemonte (Pozzo).

La *Cantata* del “Rione Mastri” ha un finale rassicurante: «D’ogni difesa ci aiuterà»; quella del “Rione Vecchia Matrice” e del “Rione Panzera” termina con le invocazioni: «Salva la patria d’ogni periglio» e «Deh volgi a questo popolo il tuo proprio amor».

Significativo il lavoro di recupero della tradizione e delle sonorità care al popolo è nelle *Cantate* dei rioni “Mastri Vecchia Matrice” e “Panzera”, riordinate e riportate al loro antico andamento dalla trascrizione che ne ha curato sempre il m° Salvo Miraglia (a causa dello spazio non si può dare esemplificazione di tutte ma per una qui a fianco a p. 66).

A **Maniace** (CT) si canta l’“Inno a San Sebastiano” il 20 gennaio e la domenica successiva al 17 maggio, a Malvagna si canta l’Inno a Sant’Anna, entrambi recentemente composti da Salvo Miraglia, così come ad **Augusta** (SR) – informa **Emanuele Di Grande** – si canta l’“Inno a san Domenico” (in loco raffigurato nell’effigie di cavaliere-guerriero che caccia i turchi dalla città). La musica utilizzata è stata composta dal noto Luigi Picchi e strumentata da un clarinettista locale, passato a maestro nel 1965, **Giuseppe Passanisi**, con le voci del Quartino, dei Clarinetti, del Sax contralto, dei Corni, di Trombe e Flicorni, dei Tromboni, dei Flicorni Baritoni e Bassi, di Tamburo, Cassa e Piatti. Consta la pregevole ed elegante trascrizione, per un più nutrito organico, di Salvo Miraglia, degli anni Novanta. Alle parti del Passanisi anche **Gaetano Galofaro**, maestro attuale della “Banda Federico II”, ha apportato, recentemente, dei ritocchi e adattamenti.

Vicino ad Acireale, si canta l’“Inno Al Glorioso Protettore di **Giarre**. S. Isidoro Agricola” - *Al Grido tuo, mia Patria* e l’“Inno al Protettore di Giarre. Sant’Isidoro Agricola” - *Salve o Divin, di luce*, entrambi di **Paolo Mascherone** del 1851 e del 1852 ►; e l’“**Inno di S. Vito**” a **Mascalucia** (fedeli al “patto d’amore” giurato l’11.01.1763 da Clero e Popolo).

Alla fine di questo excursus dal *Dialogo* all’*Oratorio* e alla *Cantata*, avendo tratteggiato l’esegesi della letteratura musicale italiana e regionale, appare evidente come il *recitar cantando* abbia trovato largo spazio di affermazione in Sicilia, dove la *Cantata*, è dunque superstita al *Dialogo* ed all’*Oratorio*. Il perno di questo assunto poggia sull’evidenza che tra Settecento e Novecento, oltre che nel nostro tempo, è musicologia evidente il sopravvivere ed il protrarsi di questa forma musicale impiegata per le dimostrazioni devozionali di religione, con un’influenza tutta profana della scrittura di cui anche Carmelo Bellini, di cui s’è detto, ne riconosceva la natura e la differenziazione¹³⁰, a buona prova l’ascolto nei luoghi dove annualmente le *Cantate* vengono date.

Termina qui questo... Per recitar cantando, ovvero questo “mettere in scena col canto”.

Dante Cerilli


FINE, al 27 agosto 2023 (Roma).
Revisione ottobre/novembre 2023

¹³⁰ V. RICCA, Vincenzo Bellini. *Impressioni e ricordi*, Catania, Giannotta, 1932, p. 21.

1852.

12 25

AL PROTETTOR DI GIARRE

S. ISIDORO AGRICOLA

INNO

Salve o Divin, di luce
Per l'etere superno
Di propria man l'Eterno
T'irradiava il crin.

Tu dalla sede eccelsa
Infra i beati cori
Di tutte gioie infiori
Il Siculo confin.

Questo Ciel, che di luce s'imbionda,
Questo suol, che ubertoso s'infiora,
Questo mare, quei poggi, quest'ora
A te sacri da secoli son.

Tu li prospera allietas feconda
Tu li coli, alimentas tutelas
Ed i voti presentas e rivelas
Dei tuoi fidi dell'Unico al tron.

Serbi una lagrima
Alla sventura,
Dei mille supplici
Soccorso, e cura;

Speme e delizia
Del tribolato,
Al traviato
Conforto, amor.

E per te ammorzasi
D'irosi petti
La fiamma vindice,
D'indomi affetti -
L'orgoglio appianasi;
Letizia e calma
Induci all'alma,
Sollevi il cor!

Ma qual riscuotemi, m'innebria i sensi
Voce sì fervida, che s'erger al Ciel?

E . . . la rinnovasi — Salve Isidoro
Giarre deh invocati; tuo santo zelo
Ah non istanchisi, ripete un coro,
Da crude, e rie procelle Ei ci campò!

E il grido afforzasi, e voci a voci
Odousi mille, e mille, e mille ancor?

Intendo, intendo, o Patria.
Quali le detta il core
Vò teco preci sciogliere
Teco gioir pur vo.

Il corso tuo rallentisi
Giulivo di festoso
Raffrena l'ore, e rapido
Sì ratto non fuggir.

Colà sull'ara al tempio
Ove quel divo ha sede
Pietoso stuol drizziamoci
Unico sia il desir.

Mirate come eterea
Luce gl'irradia il volto,
Qual calma in noi diffondesi
Del ciglio al balenar.

Deh! tu possente Agricola,
Pietoso il cor dischiudi,
E fia trionfo al supplice
Il fervido pregar.

Paolo Mascherone

CATANIA PRESSO FELICE SCIUTO 1852. Con permesso

NOTIZIA BIOGRAFICA DI DANTE CERILLI

Dante Cerilli (Supino, 1965). Vive e lavora a Roma. Scrittore, giornalista (albo pubblicisti 1992-), poeta, studioso e critico di letteratura italiana, proviene da una formazione filosofico-pedagogica con escursioni nella musica, musicologia ed in altre discipline dell'espressione creativa. Dal 1989 è coordinatore organizzativo della «Fondazione Culturale Mario Cerilli – Supino» (1981), come pure ne è stato reggente e ne è rappresentante legale. Dirige la rivista «Pagine Lepine» da lui fondata il 7 dicembre 1994 (pubblicazioni iniziate dal 1995) che si occupa di cultura e attualità nei numeri annuali e attraverso i supplementi annoverati nella collana volante di letteratura, «All'Insegna di Pagine Lepine», nelle collane "Miniature PI / Poesia", "PI / Poesia" (dal 2021); "PI / Fuori Collana"; "PI / Pubblicazioni della Fondazione Cerilli". È consulente storico e collaboratore esterno di "Voluntary Association

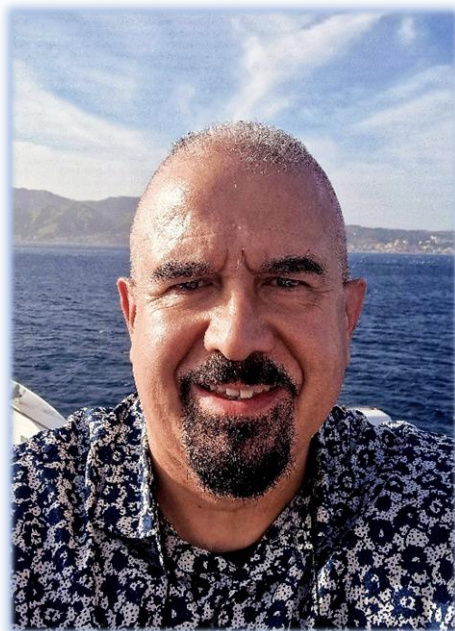


Foto 20 ottobre 2023

The Islands - Ta' Xbiex", Malta (2023). Nel 2009 ha fondato in Roma l'«Accademia di fatto - Casa del Kērylos», allo scopo di organizzare salotti culturali per l'interazione della Scuola con l'ambiente circostante e gli intellettuali (sistematicamente fino al 2014 e saltuariamente fino al 2022 e ad oggi). Dal 2005 al 2010 è stato già direttore della collana di critica letteraria, «Il Kērylos. Omaggio ad Antonio Piromalli», presso le Edizioni Eva, e, dal 2007 al 2023, è stato collaboratore del «Centro di Etnostoria» dell'Università di Palermo, che, dal 7 settembre 2013, è stato costituito come «... Fondazione Aurelio Rigoli» (PA – Ucria ME); da quest'anno fino al 30 aprile 2023, è stato anche collaboratore esterno e poi redattore della relativa rivista "Etnostoria". In funzione di ciò, di altri interessi e di altre occasioni di indagine, si è dedicato a studi archivistici di storia, di storia sacra, di storia delle tradizioni popolari, di letteratura e di musicisti. È stato anche fondatore e direttore artistico di un gruppo folcloristico ciociaro tra 1980 ed il 1988, "Gli Nupùti dullo Cioce", anno in cui pubblica la sua prima monografia, di lì a poco laureandosi con Antonio Braga in Storia della Musica il 13.07.1989. Ha collaborato tra il 1990 ed il 1992 al Dizionario Biografico degli Italiani "Giovanni Treccani", redigendo alcune voci a sua firma, sotto l'egida di Raoul Meloncelli, per la redazione-musica. È stato cultore (1995-2009) e docente a contratto (2004) di Letteratura italiana e Letteratura Moderna e Contemporanea all'Università di Cassino, alla cattedra di Tommaso Scappaticci, nonché collaboratore esterno dell'Università di Toronto e dell'Università di Toronto Mississauga, tra il 2007-2009, agli studi sul "Manzoni", coordinati e curati da Salvatore Bancheri, apparsi poi in *Manzoni and the historical novel. M. e il romanzo storico*, (New York – Ottawa – Toronto, Legas, 2009). Nel

2001 gli è stato conferito il titolo di membro honoris causa della «Unione Scrittori della Repubblica di Moldova» per aver contribuito alla divulgazione dei poeti moldavi contemporanei e il 10.05.2002 un “Premio Speciale con Titolo” dalla rivista «Convorbiri Literare» di Iași (Romania). È docente nei ruoli dello Stato per gli Istituti Superiori di Secondo Grado (1995-), abilitato in Materie letterarie e in Letteratura italiana per i Conservatori di Musica (1992), in Filosofia e Storia (2001). Hanno concorso alla sua formazione musicologica e musicale, oltre al padre Mario, che lo ha avviato alla musica e alle lettere, **Antonio Braga, Raoul Meloncelli, Gesualdo Coggi (senior), Cesare Corsi, Franco Baldaccini, Walter Olmo, Lucia Pasquale, Giuseppe Agostini, Massimo Rossi** (che ha assistito come registrante d'organo e introduttore di brani a concerto in Supino, FR). Giuseppe Agostini e Gesualdo Coggi, inoltre, hanno musicato anche suoi testi poetici con raffinata maestria. Partecipa con letture poetiche e conferenze di letteratura – e di materie attinenti ai suoi interessi e alla sua formazione – al dibattito culturale, nazionale ed universitario (come a Supino, Pianella, Udine, Barcis, Pordenone, Godiasco, Rivanazzano, Pavia, Milano, Spoleto, Castelliri, Caltanissetta, Frosinone, Ferentino, Morolo, Cassino, Roma, Segni, Pizzo Calabro, Firenze, Palermo, Venafro, Agnone, Isernia, Lanciano, Terni, Isola d'Ischia, Isole Tremiti, Cosenza, Maropati, Reggio di Calabria, Villa San Giovanni, Ucria, Capo d'Orlando, Canicattì, Licata, Collesferro, Montelanico, Acireale, Malcesine, Aci Catena, San Polo dei Cavalieri, Augusta...) ed europeo (come in Germania, Moldavia, Polonia, Francia, Romania, Malta). In alcune di queste occasioni, come critico culturale e giornalista, è stato a fianco di **Benito Sablone, Vito Moretti, Mario Micozzi, Antonio Braga, Giancarlo Menotti, Giuseppe Petronio, Antonio Piromalli, Vincenzo Paladino, Tommaso Scappaticci, Emerico Giachery, Giuliano Manacorda, Emilia Mirmina, Maria Corti, Vittorio Sgarbi, Francesco P. Tanzj, Dario Bellezza, Valerio Magrelli, Angelo Fabrizi, Franco Buffoni, Walter Mauro, Giuseppe Mazzini (Wrocław, PL) Iulian Filip, Vasile Romanciuc, Ianoș Țurcanu, Nicolae Dabija, Grigore Vieru, Valeriu e Aurelia Rusu, Estelle Variot, Dan Mănuță, Cassian Maria Spiridon, Dragoș Cojocaru, Eleonora Cărcăleanu, Willy Pocino, Turi Vasile, Claudio Quarantotto, Francesco Mercadante, Andrea Di Consoli, Elio Giunta, Salvo Miraglia, Ignazio Leone, Joseph Bugeja, Ivana Legname, John Galea.**

Ha conosciuto e intavolato conversazioni-interviste con Alberto Oliviero, **John Osborne**, (1993), Gianni Oliva, Antonietta Stella, **Raffaele La Capria** (1994), **Ivan V. Lalic** (1995), **Junna Moric** (1996). Si sono occupati della sua poesia e delle sue monografie, tra molti altri, **Tommaso Scappaticci, Marcello Carlino, Sandro Iadanza, Alfonso Cardamone, Antonio Piromalli, Benito Sablone, Mario Luzi, Vito Moretti, Pasquale Martiniello, Francesco Federico, Cristina Casamento, Carmine Chiodo, Pietro Cataldi, Giuliano Manacorda, Giorgio Bàrberi Squarotti, Sandro Gros-Pietro, Iulian Filip, Adriana Filip, Vasile Romanciuc, Ludmila Kojuško Amerigo Iannaccone, Ida Di Ianni, Paolo Broussard, Grazia Bravetti Magnoni, Emerico Giachery, Lucio Zinna, Oliver Friggeri, Giuseppe Napolitano, Aldo Cervo, Brandisio Andolfi, Domenico Alvino, Anna Maria Amitrano, Antonino Socci, Roberto Piperno, Diego Guadagnino, Enzo Di Natali, Calogero Lo Greco, Mario Vecchio, Ignazio Leone, Salvo Miraglia, Margherita Rita Ferro, Lilia Cavaleri e Luisa Di Fede.**

Dante Cerilli scrive libri di poesia dal 1990, monografie e saggi critici dal 1988, mentre dal 1982 ad oggi ha pubblicato un numero non esiguo di articoli di cultura e attualità su quotidiani (“Il Tempo”, RM – Cronaca di Frosinone), settimanali (“Avvenire - Frosinone 7,

ne 7”, RM, “Avvenire - Sora 7”, “Corriere di Frosinone”), così come, recensioni, saggi di carattere trattatistico, anche su altri giornali e riviste periodiche di differente cadenza, tra cui “Canicatti Nuova” e “Fantasy - La Torre” (Canicatti), “Terra Nostra” (Roma), “Clessidra” (Monte Carasso”, Ticino CH) “Alla Bottega” (Milano), “Dismisura” (Frosinone), “I Lepini” (Priverno, LT), “Dialogo” (Como), “Florile dalbe” (Chişinău, Rep. di Moldova), “Il Foglio volante – La flugfolio” (Venafrò, IS), “Calabria Sconosciuta” (Reggio Calabria), “Punto d’Incontro (Lanciano, CH), “Contro Corrente” (Milano), “Folium” (Roma), “Letteratura & Società” (Cosenza), “Rivista Italiana di Letteratura Dialettale” (Palermo), “Convorbiri literare” e “Poezia” (Iasi, Romania), “Etnostoria” (Palermo), “Risveglio Musicale” (Roma), “umbriaecultura.it” (Todi, PG), “La Voce dell’Jonio” (on-line, Acireale, CT).

La rivista “Pagine lepine” ed alcune sue opere sono conservate presso Biblioteche e Istituti internazionali, come in Austria, Svizzera, Germania, Francia, Gran Bretagna, Irlanda, Malta, Repubblica di Moldova, Stati Uniti d’America.

Un elenco si può reperire sul sito www.sbn.it (aprire Opac e digitare Dante Cerilli).



**Commemorazione del M.^o Giuseppe Monterosso (1866-1947)
Convegno “Fanfare, Bande, Militari in Marcia”. Autorità in veste ufficiale
e alcuni relatori - “Teatro Sociale” di Canicatti (AG) 30.10.23**

Da sx: M.^o Lorenzo Curto Pelle, Maurizio Angelo Scardino (Gen. di Div.^{ne} Esercito in Sicilia),
Giuseppe Avanzato (pres. Banda Musicale) Vincenzo Corbo (sindaco di Canicatti),
Enzo Di Mauro (Ass.^{re} Cultura, Acireale) Giuseppe Sciacca (Ass.^{re} Aff. Generali, Aci
Catena), Teresa Pizzo (cons.^{re} Acireale), prof. Dante Cerilli, M^a Lilia Cavaleri.

INDICE GENERALE E SEMI ANALITICO

<i>Dedica</i>	1
Fondazione Culturale Mario Cerilli	
Nota dell'Autore	2
Letteratura Antropo-Musicale e Storica dal Dialogo alla Cantata	5
<i>Vergine Eccelsa, e pura.</i>	6
1. l'Abigaille di Vincenzo Tobia Bellini (1793-2023).	7
- Vincenzo Tobia Nicola Bellini.	15
- Il manoscritto [<i>Sinfonia</i> di Dialogo] di V. T. N. Bellini nel Museo di Catania.	18
- Abigaille, risultante dall'italianizzazione del nome Abigail.	23
- L'Abigaille di Vincenzo Tobia Bellini.	24
- Titoli della storia musicale catenota.	25
2. "Mortorio di Jaci e lu dialucu di Catina".	31
- Il Trionfale Ingresso, E Martoro di Gesù Cristo.	33
- Acireale per il Mortorio ed Aci Catena per i <i>Dialoghi</i> .	35
- Piano Umberto, "lu chianu", Aci Catena	36
3. La "Cantata" tra fede ed arte diviene "lirica"	37
- I primi usi del termine "Cantata".	41
- I vari "movimenti".	42
- <i>Cantata e Oratorio</i> .	43
- La "forma" poetica dell'oratorio.	45
4. La Sicilia nella Storia della Musica.	
<i>Cantata, forma epigona fiorent.</i>	47
[Doncich (47-48). Monterosso (49). Giarrusso (50)].	
- La <i>Cantata per Santa Agata</i> .	51
- La <i>Cantata a san Filippo</i> .	53
- Agira e Nunzio Schilirò.	58
- Tornando alle <i>Cantate etnee</i> . Misterbianco.	
Un cenno sui compositori.	62
- Partiti storici di Misterbianco.	63
- Tre cantate per S. Lucia a Belpasso	63
- I "Partiti" in Acireale ed altri Inni.	65
- Riposto (pp. 47 e 65).	65
- Inno a S. Anastasia, cantata di Giuseppe Vitaliti.	66
- Motta Sant'Anastasia. Giarre. Maniace. Augusta. Mascalucia.	67
Notizia sull'autore	69
Indice	72

Dedica

A Pierpaolo,
che nella vita nutre e coltiva col canto
gli incliti paterni geni
e nel perenne *dialogo* di fede
li accresce

d.c.

Roma, 24 novembre 2023

«Il problema estetico riguarda la natura del sentimento del bello e dell'arte. Si tratta di decidere quali rapporti intercorrano tra l'attività estetica, quella morale e quella logica, cioè tra il bello, il vero e il bene; se esista diversità tra il bello di natura e il bello dell'arte o se si possano ridurre ad un unico concetto; se l'arte possa definirsi come imitazione, ovvero se la sua natura debba ricercarsi nella libera attività creatrice dello spirito, quali rapporti passino tra le varie arti»

Mario Cerilli,

Ragioni supreme della vita dell'uomo... (1950)



Pubblicazione inserita nei programmi editoriali della

FONDAZIONE CULTURALE “MARIO CERILLI” SUPINO

03019 - Supino (Fr) - Via d'Italia, n. 40

In prima di copertina: *Davide e Abigaille* (Olio su tavolozza), opera rinascimentale di Lucas van Leyden (Museo d'Arte Occidentale e Orientale di Odessa – Ucraina).

Sul frontespizio: Sacra immagine di Maria SS. della Catena, affresco tardo-rinascimentale “che non può passare di là del secolo XVI” (Bella, op. cit. p. 213), sta in Parrocchia-Santuario di Aci Catena.

NOTA DELL'AUTORE

Materia di “Per recitar cantando” è la “Letteratura”. Essa fa *dialogare* la drammaturgia poetica e la scrittura musicale, in una coesistenza simbiotica. Poesia e Musica eternano un incontro e una convivenza le cui origini si perdono nel tempo. L'affermazione non è fuori luogo se si pensa che la Letteratura svolge la funzione di allitterare i suoni dell'oralità rendendoli parola con i grafemi; non di meno la Musica, attraverso la *notazione* negli spazi e sui rigghi, prende forma nel pentagramma ed è così “scritta”. Ancor più, ogni testo o attività critico-speculativa che la riguarda si può redigere attraverso la principale scienza dei segni: Letteratura è per estensione lo stesso incipit della Storia, tale sin da 3000 anni prima di Cristo, con i pittogrammi, gli ideogrammi, i sillabogrammi e le varie forme di “lineari”.

Quanto premesso è imprescindibile per dare credito alle tematiche che via via ho intessuto nella trattazione. Lo scopo devozionale è l'espedito dell'espressione dell'arte o, meglio, dell'unione delle arti e da questo rapporto intrinseco si connatura l'identità etno-antropologica di chi la fa e di chi la fruisce. Si profila, inoltre, lo scopo alto e gnomico della sensibilizzazione popolare ai drammi e al sentimento della fede, nonché alla “bellezza” dell'azione scenica e della musica. Il lettore apprezzi, dunque, l'intento divulgativo, mentre il critico valuti che l'omissione di certi temi e della citazione di taluni autori è una scelta voluta, conformemente al taglio saggio. Maggiormente, non si può disconoscere che la Sicilia (potendosi arrogare il primato dei *Dialoghi* e delle *Cantate*) perda la sua connotazione identitaria nella microstoria delle etniche “forme devozionali” per assurgere ad altre più colte, di carattere nazionale e internazionale, per cui l'Italia ha fatto scuola.

L'energia psichica di cui vengono caricate ancora oggi le feste religiose, tuttavia, rende vieppiù quanto sia incidente il coinvolgimento emotivo e come, a *dialoghi* e *oratori*, sopravviva la *Cantata*.

DANTE CERILLI

“PER RECITAR CANTANDO”



**Letteratura Antropo-Musicale e Storica
dal *Dialogo* alla *Cantata***

***Forme devozionali di genere della musica colta e popolare
in Aci Catena, Acireale, Catania e dintorni
(Tra Sette/Novecento e un po' oltre)***



PAGINE LEPINE 2023

ABIGAILLE

DRAMMA PER MUSICA

In lode di nostra Signora

S. MARIA

DELLA CATENA

*Ricorrendo il solenne festivo giorno de' tre Maggio 1793
da cantarsi nell' Atrio della Venerabile, ed Antica
Chiesa della Gloriosa S. Elena, e Costantino,
della Ven. Archiconfraternita delle Anime
Sante del Purgatorio sotto titolo della
Morte, della Città d' Aci SS. An-
tonio, e Filippo;*

Sotto il Governo dello Spett. Baronè

D. IGNAZIO FINOCCHIARO LUPO Attuale Capità-
tano Giustiziere di detta Città .

Sig. D. EMMANUELE SINATRA, e del
Dott. in Legge D. GIUSEPPE MAUGERI .



In Catania 1793.

Nelle Stampe di D. Gioachino Pulejo
Con Approvazione de' Super.

LETTERATURA ANTROPO-MUSICALE E STORICA DAL DIALOGO ALLA CANTATA

*Forme devozionali di genere della musica colta e popolare
in Aci Catena, Acireale, Catania e dintorni*

(Tra Sette/Novecento e un po' oltre)



Davide e Abigaille

Olio su tavolozza. Interpretazione rinascimentale di Lucas van Leyden
(In Italia detto Luca de Leida. Museo d'Arte Occidentale e Orientale di Odessa – UKR)

Licenza

Vergine Eccelsa, e Pura
Onor del nostro suolo,
Unica nostra speme,
Ma qual costume è questo,
Che nel ridir tuoi pregi, e i fatti tuoi.
Cercar si debba altrove il paragone?
Come, e dove trovarlo,
Ch'esser possa di Te degno abbastanza?
D'Abigaille il merto
Al confronto del tuo non è, che un'ombra
Tropo lieve, e sparuta; Ah, nel bilancio
Tu preponderi assai.
Sì, lo confesso, errai
Quando formar volea
Di lauri un Serto aurato.
Ah, non dovea inesperto a tanta impresa
Espormi, se tant'alto
Usa non è poggiar la mente mia;
Il folle ardir perdona.
Nocchier, che il picciol legno
Incauto esposi all'elemento infido
Già raccolgo le Sorte, e torno al lido.

Coro

Se cantò celeste labro
I tuoi fatti invitta Diva,
Non sdegnar, che ancora noi
Facciam Eco ai canti tuoi,
Onde i nostri applausi e i viva
Se ne giungan fino al Ciel.
Tu nostra Abigaille
MARIA della CATENA
Tranquilla, e più serena
Deh, rendi a noi quest'alma,
Che sempre più devota
Ricorre a Te in ogn'or.

Invocazione a Maria SS. della Catena

(Da: "Abigaille", trascrizione dall'originale di Michele Pricoco)

1. l'*Abigaille* di Vincenzo Tobia Nicola Bellini (1793-2023).

1793-2023. In occasione del 230° anniversario dell'*Abigaille* di Vincenzo Tobia Bellini, dedicato alla Madonna della Catena, colgo l'opportunità di rievocare un genere antico, quello dei *Dialoghi* o delle *Azioni Sacre*, che affonda le sue origini alle epoche medievali della *Laude Drammatica*, prima forma di rappresentazione teatrale della letteratura italiana (arricchita in seguito dalla musica e dal canto)¹. Per la qual cosa, potrebbe essere utile richiamare alla mente che la Sicilia può arrogarsi il merito di aver generato il “dramma in musica”, da che il gesuita **Erasmus Marotta da Randazzo** (1576-1641) è ritenuto il primo a musicare passi dell'*Aminta*, argomento “pastorale” di Torquato Tasso.

Preciso ulteriormente, che in modo più astringente con la materia, e con i versi di padre **Fabrizio Spuches**, musicò, invece, la passione (dramma) *Pelagius martyr* ([San] *Pelagio Martire* [da Cordova], 1618) e altre *azioni sacre* di cui, purtroppo, sono andate perse le partiture. Altre composizioni pervenute ci rendono uno stile polifonico accordale pieno e melodicamente statico, tutt'al più madrigalesco (anche se sacre), con organo o insieme cameristico².

«L'arte di far dialogare le voci e gli strumenti fra di loro e di far concorrere alla perfezione [...] le parti vocali e strumentali riunite, – scrive Pietro Lichtenthal nel 1826 – deve per conseguenza essere uno dei principali studj del compositore drammatico»³.

Un migliore monito e definizione come questa, in epoche successive, non è stata mai data, tutt'al più essa è ripetuta senza che se ne citi la fonte. *Dialogo*, difatti, in quanto “componimento di due voci o due strumenti che si rispondono l'uno all'altro in una stes-

¹ I documenti per la realizzazione di questo articolo sono stati consultati presso la Biblioteca Pinacoteca Zelantea (con la collaborazione della direttrice, dott.^{ssa} Maria Concetta Gravagno e di tutto il personale addetto), l'Archivio Storico Diocesano (con grande apporto della segretaria Agatina Castorina e del direttore don Giovanni Mammino), l'Archivio Storico Comunale di Acireale (sempre diretto dalla dott.^{ssa} M.C. Gravagno, coadiuvata dalla dott.^{ssa} Loredana Grasso), la Biblioteca Diocesana Mons. Francesco Pennisi Ragusa (con la squisita collaborazione della resp.^{le} Mariuccia Dimartino), il Museo Belliniano - Comune di Catania (con la determinante collaborazione della dott.^{ssa} Caterina Barbagallo).

² Cfr. *Aminta musicale di Erasmo Marotta siciliano dela città di Radazzo. Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci, con un Dialogo a otto*, Venetia, Angelo Gardano, 1600 e/o Anna TEDESCO, *Marotta Erasmo*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, Vol. 70, Roma, “Istituto dell'Encicl. Italiana Giovanni Treccani”, 2008, alla voce. La notizia rilanciata da Ludovico Antonio Muratori è ripresa (senza fonte) da Angelo MANITTA in *Percorso storico della musica in Sicilia*, sta in Giovanni TAVČAR, *Dizionario dei compositori di Sicilia*. Introduzione, cura e revisione di Angelo Manitta. Con prefazione di Enza Conti, Castiglione di Sicilia, Il Convivio Editore, 2018, v. pp. XI, XII, XIV, 26, pp. 462-463; da Percolla scrive: «Le prime note armoniose a' delicati versi dell'Aminta del Tasso furono apposti da un ingegno Siciliano delle falde dell'Etna – Erasmo Marotta da Randazzo, che molta fama ebbe a Roma ed altrove per musicali componimenti» ciò detto nel contesto di un elogio di Vincenzo Bellini, scritto quando furono traslati i suoi resti mortali da Parigi a Catania, ovvero Vincenzo PERCOLLA, *Elogio biografico del Cav. Vincenzo Bellini. Scritto in occasione del trasporto delle sue ceneri da Parigi a Catania [...]*, Catania. Stabilimento tipografico Bellini, 1876, p. 82; che a sua volta cita da Mario MUSUMECI (1778-1852), *Discorso e Componimenti Poetici in occasione del ritorno in patria dell'esimio maestro di musica Vincenzo Bellini. Recitati nella gran sala della Casa Comunale di Catania nel 18 marzo 1832*, Catania, Tip. Fratelli Sciuto, 1832; analogamente privo di fonti. Si veda *Mottetti concertati a due, tre... [4, 5] voci di Erasmo Marotta. 1635*, a cura di Irene Calagna Firenze, Leo S. Olchki, 2002.

³ Cfr. Pietro LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica [del dottor Pietro Lichtenthal]*, Milano. “Per Antonio Fontana”, 1826, vol. 1°, p. 244.

sa modulazione, e sovente con le stesse note”, è in sé il medesimo fondamento del contrappunto, la costruzione di un impianto di voci “dialoganti” strutturate in una dimensione verticale di progressioni, imitazioni, pause, esposizioni e risposte! Insomma, è il principio connotativo dell’azione in musica, il dibattito tra le melodie e quello tra la melodia e una voce *recitante* o *cantante*. Pertanto, non meraviglia il fatto che “un’opera è in certa guisa un dialogo continuo. I recitativi, i canti a due o più voci, gli stessi cori vi sono dialogizzati: nelle arie vi è una specie di dialogo fra la voce e l’orchestra”⁴. Quindi è **antichissimo il dialogo**, sia che si pensi alla prima forma organizzata di polifonia di parti melodiche che si muovono secondo una logica del “parlare” dentro un brano, sia che si faccia riferimento a due strumenti che suonano “logicamente” insieme, o ad uno strumento ed una voce.

Detto questo, la specificità dell’argomento porta subito a precisare l’ambito territoriale per cui l’opera di **Vincenzo Tobia Bellini** è destinata, che è quello di **Acì Catena**, e impone che si faccia riferimento al grande fermento culturale che animava la maggiore **Acireale**, dove ha l’avvio e si registra, sin da epoche remote (tuttavia storicizzate e documentate al massimo dal XVII secolo) una significativa **letteratura poetica e drammatica**, quindi di testi e di musiche sia creati appositamente, sia acquisiti, trascritti, adattati o rielaborati per l’allestimento di sacre rappresentazioni. Questa letteratura, praticata e raccolta, è pervenuta, in gran parte, fino ai nostri giorni, patrimonio d’inestimabile valore che Acireale ha il privilegio di conservare e tramandare ai posteri, grazie alla “Biblioteca Zelantea”, all’Archivio Storico Comunale (con notevole sezione Musicale) e al “Diocesano”.

Nel XVII e XVIII secolo, dunque, fino alla prima metà del XIX, era in uso rappresentare delle vere e proprie azioni sceniche dette *Drammi* o, più comunemente, *Dialoghi*, sui sagrati (negli “atrii” delle chiese), nelle piazze; effettivamente in modo particolare davanti alle *Logge*, ovvero davanti alla Casa (o sede del governo) del Magistrato di Città o “Capitano giustiziere”, il sindaco, dovremmo dire oggi, per far capire a tutti, invero in Piazza.

Alcune si tenevano ad esempio ad Acì Sant’Antonio e Filippo o, più propriamente, alla “Catina” (che nel XVIII secolo era quartiere e sede della *magistratura* di quell’“Acì”), nella scalinata antistante il già esistente Convento dei Padri Riformati Minori e il Palazzo del Sindaco che pare si trovasse dove oggi è il Monumento ai Caduti. Tanto nel luogo di Acì San Antonio e Filippo – propriamente – quanto in quello di Scarpi o, in effetti, della Catena, esse – nel caso delle “Acì Superiori” – erano sempre dedicate alla Madonna, comun denominatore di un territorio che le era devoto e che aveva ancor più accresciuto la sua fede dopo gli eventi miracolosi imputati alla Vergine che protesse tutti, in occasione del Terremoto di Noto del 1693⁵.

Non pare nemmeno casuale che l’Abigaille del Bellini “maestro di cappella” sia stato voluto e realizzato esattamente nel Centenario di quel terremoto e che ancora oggi, in piazza Matrice, l’11 gennaio si esca la Madonna benedicente affinché la folla idealmente la abbracci

⁴ Cfr. Pietro LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica [del dottor Pietro Lichtenthal]*, Milano. “Per Antonio Fontana”, 1826, vol. 1°, p. 244.

⁵ Cfr. *Memorie storiche del Comune di Acì Catena pel Can. Salvatore Bella. Dottore in Teologia, professore di filosofia e di letteratura nel Seminario vescovile di Acireale*, Acireale, Saro Donzuso Tip. – Editore, 1892 [edizione anastatica, Acireale, Galatea Editrice, 2013], pp. 189, 190, 191, 192 e passim [in seguito indicata anche come Salvatore BELLA, *Memorie storiche del Comune di Acì Catena...*].

in segno di amorevole affiliazione, o quando, eccezionalmente⁶, la si porti ‘o Chianu [Piano Umberto di Aci Catena], sempre in quello stesso giorno, con la sua solenne e teatrale “trasuta”⁷, per ricevere lì ogni la lode grata di catenoti e pellegrini che intonano accompagnati dalla banda musicale l’inno-cantata “Ci salvò”, con le parole di mons. Salvatore Bella (1862-1922), creato con devoto sentimento e con arte da Giuseppe Monterosso (1866-1947)⁸; così come dall’11 gennaio 1909, dopo il terremoto di Messina del 28 dicembre 1908, le si tributa omaggio con lo stesso inno nella piazza antistante la Chiesa Madre.

Se nei tempi passati si intesevano *Dialoghi*, a maggiore gloria di Maria Santissima, per rinverdire a tutti la potenza di Dio, dalle bibliche scritture, oggi, caduta in disuso questa pratica, sopravvive l’abitudine edificante di cantare a Maria lo storico inno a Lei dedicato.

La stessa “trasuta ‘o chiano [...] – scrive Michele Pricoco – è una specie di sacra rappresentazione spettacolare, possibile solo per la struttura della piazza Umberto”, tale “da servire da proscenio e da platea nello stesso tempo”⁹. Come non notare che le sue parole poco si discostano da quelle di mons. Salvatore Bella, che s’era prodigato già in altri particolari?

«Nella festa di Nostra Signora della Catena [...] – difatti scriveva mons. Bella – la rappresentazione avea luogo nella pubblica piazza, il proscenio stendevasi per una cinquantina di passi, dall’antica Casa comunale sino a mezzo piano: serviva per la platea la larghissima strada che dal piano arriva alla chiesa del SS. Sacramento, per palchi i balconi ed i tetti delle case che la fiancheggiavano [...]»¹⁰.

Pare opportuno precisare che la Festa dell’11 gennaio ricorre annualmente almeno a partire dal 1694¹¹, sia perché il giorno 11 del 1693 ci fu l’ultimo scossone devastante del moto tellurico, sia perché “la Chiesa maggiore di S. Maria della Catena rovinò intera; solo mal messa rimase in piedi la cappella della Madonna e la nicchia entro cui conservavasi la sua statua”¹². Non è secondario, per la materia di questo saggio, precisare che nemmeno Salvatore Bella, all’epoca scovò qualche documento che attestasse effettivamente lo svolgimento del *Ringrazià*

⁶ Per chiarezza di fronte agli storici locali, preciso che la convinzione dell’incidentalità (eccezionalità) era effettiva sia nei tempi contemporanei (si pensi proprio all’11 gennaio 2023, ma anche in altri anni come nel 1993, 3° Centenario del Terremoto), quanto in quelli passati e sovrviene anche dalle parole di Michele Pricoco che dice “... la famosa trasuta ‘o chiano, che si ripete nelle feste della madonna” (p. 17) e dunque non precisamente “nella festa” (Michele PRICOCO, *Abigaille. Dramma per musica del dott. [sic. – ma d. sta per dominus, Pricocos errat] Vincenzo Bellini in lode di Nostra Signora SS. Maria della Catena*, Acireale, Galatea Editrice, 1985, in seguito anche Michele PRICOCO, *Abigaille, [...]*, cit.).

⁷ Una corsa, in cui i portantini della vara danno mirabile prova di maestria e coordinamento, che di solito facevano e fanno nella festa di agosto (purtroppo non sono mancati incidenti, di recente e in passato).

⁸ Riferito da Michele PRICOCO, *Abigaille. Dramma per musica...* cit., p. 23; per questo ed altro si veda Dante CERILLI, *Sinopie Consonanze. Giuseppe Monterosso e il Filarmonico Concerto Municipale di Aci Catena. 1908-1912 □ 1922-1945. Dal Meriggio al Tramonto (1948-1978). I maestri Fontana, Minissale e Ausino*, con Testimonianza di Margherita Rita Ferro, Supino (FR), Pagine lepine, 2022, pp. 5, 24, 52 e passim..

⁹ Michele PRICOCO, *Abigaille. Dramma per musica...*, cit., p. 17.

¹⁰ Cfr. Salvatore BELLA, op. cit., pp. 190-191.

¹¹ La Chiesa della Catena, infatti, “prima tra le altre o tra le prime risorsero, che nel 1694 era già aperta al culto”, così Salvatore BELLA, *Memorie storiche del Comune di Aci Catena [...]*, cit., p. 135.

¹² Cfr. Salvatore BELLA, *Memorie storiche del Comune di Aci Catena [...]*, cit., p. 131.



Giulia uccide Sisara

(Artemisia Gentileschi, olio su tela. Museo delle Belle Arti – Budapest).

mento in quel giorno¹³, e si limita a precisare che non è “festa di data recente, ma antichissima, dopo il terremoto stesso”¹⁴.

Pertanto, “oratori” sotto forma di dialoghi, che risultano essere discendenti evoluti ed amplificati della laude dialogica duecentesca, trovano terreno fertile per lo scopo formativo e ricreativo della Chiesa, atti a suscitare stupore e ammirazione per le esemplari vicende narrate nell’**Antico Testamento** che mirano ad esaltare il senso della libertà ed il trionfo del

¹³ Quindi un eventuale ringraziamento nel 1693 avrebbe dovuto esserci stato più in là. Ma di questo si hanno forti dubbi, poiché altrimenti Bella ne avrebbe trovato traccia e ne avrebbe parlato; invece, narra la festa della “gloriosa sant’Agata” che “molti cavalieri e canonici di Catania”, andati ad “habitare in questa città di Jaci S. Filippo”, dopo il sisma, fecero presso la “capanna” provvisoria della Chiesa del luogo “il Febbraio”, giorno 5, “cantando la messa il canonico di Sant’Agata, don Giovanni La Valle”. Così Salvatore BELLA, (in op. cit.) a p. 135, che acquisisce fonte dall’amanuense volume *Scritti e memorie del sac. Don Damiano Reitano*, sta presso l’“Archivio Storico Matrice di Aci San Filippo”, p. 35.

¹⁴ Inoltre, attesta che “abbiamo in fatti un privilegio concesso da Innocenzo XIII nel 1721 che accorda l’indulgenza plenaria ai visitatori della nostra Matrice nel giorno 11 Gennaio”. Cfr. Salvatore BELLA, op. cit., pp. 134-135 e n.

bene, del buono sul malvagio, che divengono materia gnomica e divulgativa della Fede, oltre ad esaltare, frequentemente, la figura della donna che trionfa sul male e sull’oppressione, come preciso insegnamento religioso del valore alla donna nel **Libro dei Re**, dei **Giudici**, ma anche come **analogia di Maria**, “**vergine madre**” ... che “liberamente al dimandar precorre”, madre celeste che ammantava i suoi figli di bene, sovrastando ogni difficoltà. Ad esempio, una donna incarna l’analogia della Vergine che magnifica il Signore perché “ha guardato l’umiltà della sua serva”¹⁵ e rappresenta la virtù che prevale sulla stoltezza. Questi è **Anna**¹⁶, moglie di Elkanà, figlio di Ierocàm, sterile che era perciò derisa dall’altra moglie, **Fenenna** (o Peninnà¹⁷). A Silo, Anna fece voto di consacrare a Dio il figlio che avesse avuto, fu esaudita e generò Samuele. Pronunciò, quindi, il cantico di grazie¹⁸, modello del “Magnificat”: l’aneddoto è considerato evento prefigurale di Maria Vergine e della Chiesa.

La conferma di questo intento arriva da moniti e propositi sentiti vivi nel Secolo dei Lumi, oltre che nell’**Abigaille** di cui si dirà più avanti, anche nell’esempio **Debora e Sisara** (1788), spesso rappresentata, di cui all’**Argomento**:

«Volendo il sommo Dio far conoscere, che le **Femmine egualmente che gli uomini sono capaci** di quel consiglio, e di quella forza, che si ricercano per reggere i grandi affari, e per governare i Popoli, dopo la morte di alcuni Condottieri, che col nome di Giudici regolato aveano il suo Popolo, fece cadere il governo del medesimo nelle mani di una Profetessa per nome Debora. Erano già venti anni, che questo Popolo, in pena de’ suoi peccati, gemeva nella schiavitù di Giabino Re de’ Cananei, il quale teneva in campagna contro di lui un poderosissimo esercito, sotto il comando di Sisara¹⁹ suo Generale, che grandemente l’opprimeva: quando rientrato nell’ubbidienza del suo Dio, fece a lui ricorso, e Dio si compiacque di esaudire le sue preghiere. Allora Debora piena dello spirito divino non mostrò men di coraggio in guerra, che di prudenza mostrato avea in tempo di pace. Prescelse Barac²⁰ per Generale delle sue truppe, le quali consistevano in diecimila combattenti, che ottenuti avea dalle tribù di Neftali e di Zàbulon, e gli ordinò che

¹⁵ Cfr. Luca 1, 48.

¹⁶ In ebraico Hānnāh.

¹⁷ “... [Helcana - Elkana] habuit duas uxores nomen uni Anna et nomen secundae Fenenna fueruntque Fenennae filii Annae autem non erant liberi” (Samuele, 1, 1:2) Il nome utilizzato per la traduzione latina (dall’ebraico: חַנָּה "corallo" o "perla") è “*Fenenna*” che proviene, similmente nel significato ma diverso nella morfologia, da חַנָּה, *Feninàh*, “corallo”. In Italiano, fin da tempi remoti, era tradotto con Peninna, o, come compare anche nella Bibbia Cei, 2008, Peninnà. Cfr. Samuele, 1, 1:2-4; ma anche, ampiamente, John Baldock, and Cantoni, Elena. *Le donne della Bibbia. Storie dimenticate di santità, sangue e intrighi*, traduzione di Elena cantoni, Milano, BUR Rizzoli, 2019.

¹⁸ Cfr., rispettivamente, Samuele 1, 1:11 e idem: 1, 2:1-10, Bibbia Cei, 2008.

¹⁹ Oppure detto Sisera: Il capo dell’esercito di Iabin (Giabino), re di Canaan, e che abitava ad Aroset-Goim. Barac lo sconfisse, Sisara fu ucciso da Iael (Giale) [Giudici 4, 5:20-30; Samuele 12:9; Sal 83:9].

²⁰ Figlio di Abinoam. Con l’incoraggiamento della profetessa/giudice Debora, attaccò e sconfisse Sisara (o Sisera) (Giudici, 1 e Giudici, 4:4-24; 5:1,12,15; Ebrei 11:32) Salvatore BELLA, in op. cit., p. 191, dice Baruc, che in realtà è il figlio di Neria (cfr. Geremia 32:12-16).

Di tal colpo al primo avviso,
Il più forte, e fero cor.

Sis. Vendicar saprò l'eccesso.

Deb. Trema solo per te stesso.

Alc. Ah! ci perde il tuo consiglio.

Sis. Da me fuggi, indegno figlio.

Alc. Il mio stato a' sassi ancora

Deb. Destrebbe la pietra,

Ara. ^{a 4} Il suo stato ai sassi ancora

Bar. Destorebbe la pietra.

Sis. Deh si tronchi ogni dimora;
presto all'armi.

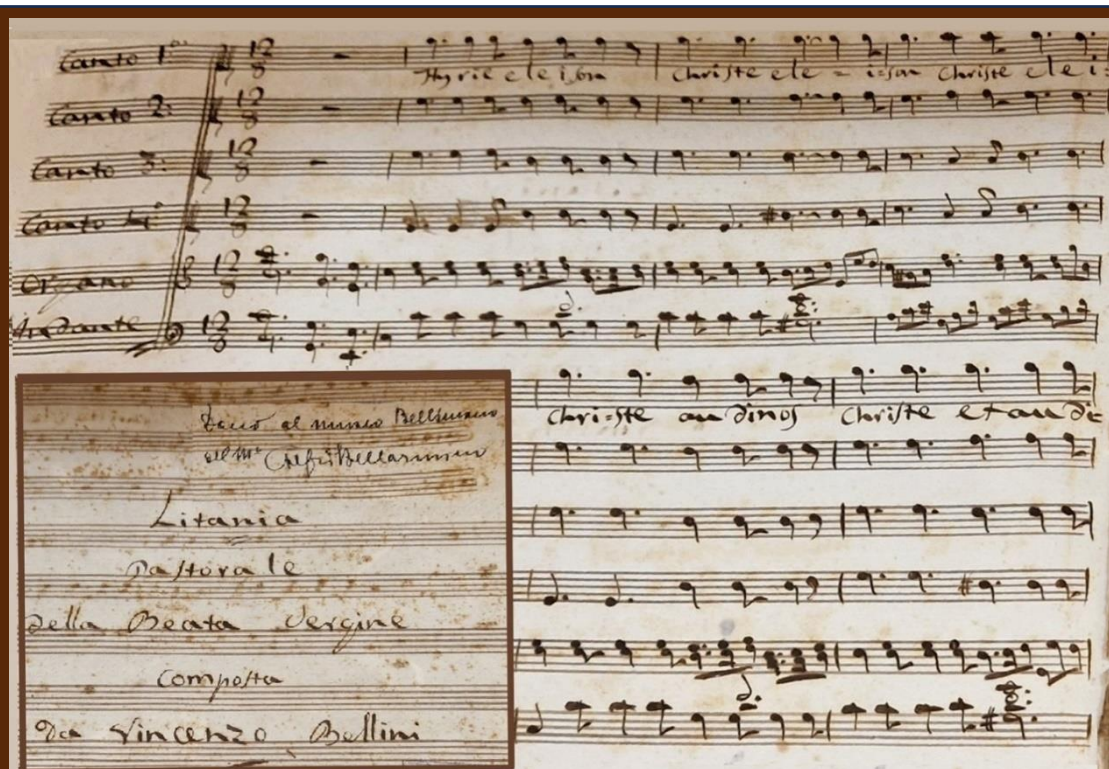
Deb. All'armi; olà.

a 5 In tempesta omai si cangia
Fosco un nembo a noi d'intorno;
Freme il vento, e oscuro il giorno
Solo orror spargendo và.

Terminato il quintetto, si dà il segno della battaglia. All'improvviso, dalla sola parte de' Cananei si oscura il Cielo, e si desta un orribile tempesta di grandini, di fulmini, e di tuoni, che distrugge, ed abbatte quasi tutti i Cananei, e mette i rimanenti in tal confusione, che contro di loro stessi rivolgono le armi, e si uccidono. Quei che scampano, sono vittime degl'Israeliti; tutto è orrore, e spavento: Araspe cade colpito da un fulmine. Sisara intanto vedendo il suo campo sconfitto, atterrito balza dal suo cocchio, e fugge precipitosamente, nel mentre che Debora, e Barac si disviano per diverse strade, inseguendo i pochi avanzi de' Cananei, e cessa intanto a grado a grado la tempesta.

SCE-

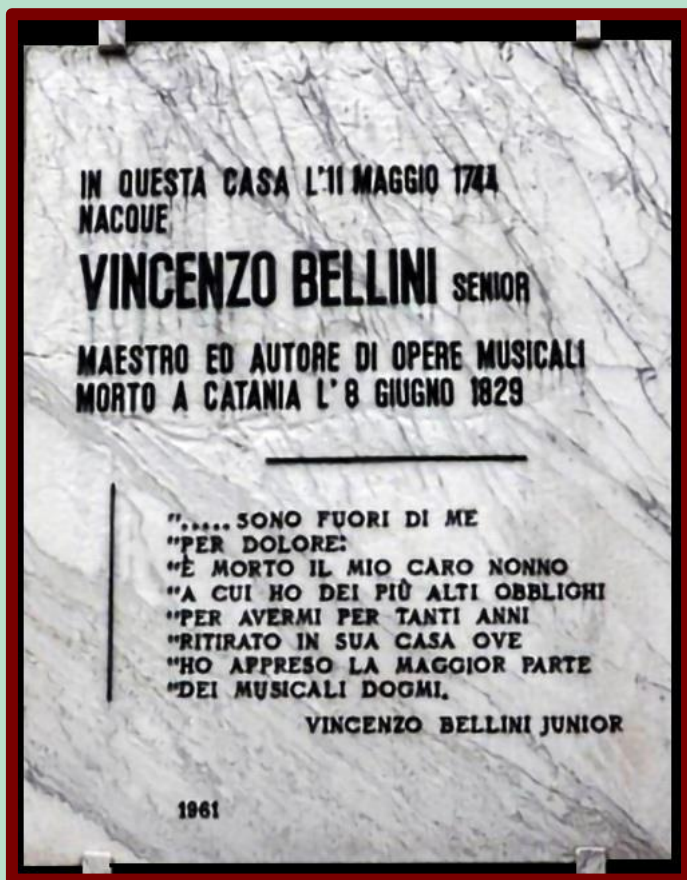
che fosse andato ad opporsi a Sisara; ma Barac protestò, che non vi sarebbe andato, seppur ella non fosse seco venuta. Destinatosi il giorno della battaglia i Cananei restarono prodigiosamente sconfitti, talmentechè Sisara oppresso dallo spavenio²¹ a piedi fuggì, e giunse alle tende di Aber collegato del Re Giabino, ove Giaele di costui moglie andategli incontro, e pregatolo di ricoverarsi nelle di lei tende, dopo avergli dato a bere del latte, egli si addormentò, ed essa prese un gran chiodo, e coraggiosamente lo conficcò nel di lui capo, inchiodandolo in terra; [...] da una donna ebbe cominciamento una guerra [...]»²².



Litania pastorale della Beata Vergine “Kyrie eleison (v. pp. 15-16)
Vincenzo Tobia Bellini, sec XVIII (foto inedita dell'autore, 2023)

²¹ Intendi: messo in difficoltà dall'azzoppamento del suo cavallo (*spavenio* = osteoartrite dell'articolazione tarsale distale / zoppia arti posteriori dell'animale).

²² Cfr. *Debora e Sisara. Azione per musica di Carlo Sernicola P.A. [...]*, musica di Pietro Alessandro Guglielmi [v. a p. 3], Napoli, Presso Vincenzo Flauto Regio Editore, 1788, p. 2.



Lapide sulla facciata di Casa Bellini a Torricella Peligna (CH)

«In questa casa l'11 maggio 1744 nacque Vincenzo Bellini Senior, maestro ed autore di opere musicali morto a Catania l'8 giugno 1829».

(La casa si trova su Corso Umberto I vicino alla Chiesa di San Giacomo Apostolo).

*«Sono fuori di me per dolore:
È morto il mio caro nonno
A cui ho dei più alti obblighi
Per avermi per tanti anni
ritirato in sua casa ove
ho appreso la maggior parte
dei musicali dogmi.
Vincenzo Bellini, Junior»*

Vincenzo Tobia Nicola Bellini (Torricella Peligna, 11 maggio 1744 / Catania, 8 giugno 1829), nonno del noto compositore della *Norma*, maestro di Cappella a Napoli, Catania e in Acireale nel 1774²³, fu organista e maestro stabile di cappella in Misterbianco, fino alla morte. Visse di musica e scrisse di musica sacra, tanto più che era il solo genere che trovava maggiormente “mercato” per gli interessi e l’uso del tempo.

Mise sul pentagramma un nutrito elenco di opere che si accostano ai temi e ai modi dei *Dialoghi* e dell’*Oratorio*²⁴. Al gruppo inizialmente noto della sua produzione²⁵, va aggiunto: *La salvezza d’Israello nella morte di Sara, Il sacrificio di Elia, Il trasporto delle reliquie di S. Agata da Costantinopoli a Catania, I tre fanciulli ebrei liberati dalla fornace* (dramma), *il Mosè liberato, Il trasporto dell’ossa di Giacobbe, La vittoria di Gedeone*²⁶. **Orazio Viola**, nella disamina delle opere, non è in grado di precisare a quale composizione si riferisca il titolo generico di “Litania”. A seguito di verifiche nella Biblioteca-Museo Belliniano, ho avuto modo di rinvenire partitura con titolo che, in relazione a quanto predetto, ci rivela: *Litania pastorale della Beata Vergine composta da Vincenzo Tobia Bellini*²⁷ (foto p. 13).

Al fine di completare il repertorio dell’avvezzo musicista, derogando dalle opere dialogiche e dagli *Oratori*²⁸ e includendo, invece, anche brani di musica profana, occorre qui nominare titoli rari a sapersi e passati nella bibliografia ufficiale solo grazie al catenota avv. Vincenzo Ricca, colui che scrisse i versi dell’*Inno* e della *Cantata per Santa Lucia* di cui G. Monterosso fece la musica²⁹.

Mi riferisco quindi a: *Messa a quattro voci*, due soprani, tenore e basso con orchestra; *Sinfonia a grande orchestra*; romanza per tenore: *Vivo ancor; Oh mia vita, oh mio tesoro!* (aria per soprano); *La figlia dello svevo Adolfo*, opera in tre atti sui versi del religioso letterato Orazio Luzio (conosciuto anche come Luzi)³⁰. L’avv. Ricca, giureconsulto, storico, colto di letteratura e musica, frequentò in amicizia diretta Carmelo Bellini (1803-1884)³¹, fratello di Vincenzo (iunior), e la sua famiglia, quindi, da lui apprese di quelle opere ed ebbe modo di consultarle personalmente, durante le visite³².

²³ Cfr. *Registro dei Mandati di pagamento*, Anni 1774/1776, Vol 25, f. 33v, 24° rigo (Sta in “Fondo della Reale Cappella di Santa Venera” di Acireale, ASCMA).

²⁴ Forma musicale drammatica di argomento religioso, eseguita da solisti, coro e orchestra senza messinscena teatrale (tranne rare eccezioni).

²⁵ Cfr. Orazio VIOLA, *Vincenzo Bellini seniore*, in “Rivista del Comune di Catania”, Catania, 1930, pp. 1-6.

²⁶ Cfr. Guglielmo POLICASTRO [1881-1954], *Vincenzo Bellini (1801-1819)*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1935 pp. 15-23, 49-55.

²⁷ Partitura donata dal M° Alfio Bellarmino, Biblioteca del Museo Belliniano - Catania, coll. MM. 3

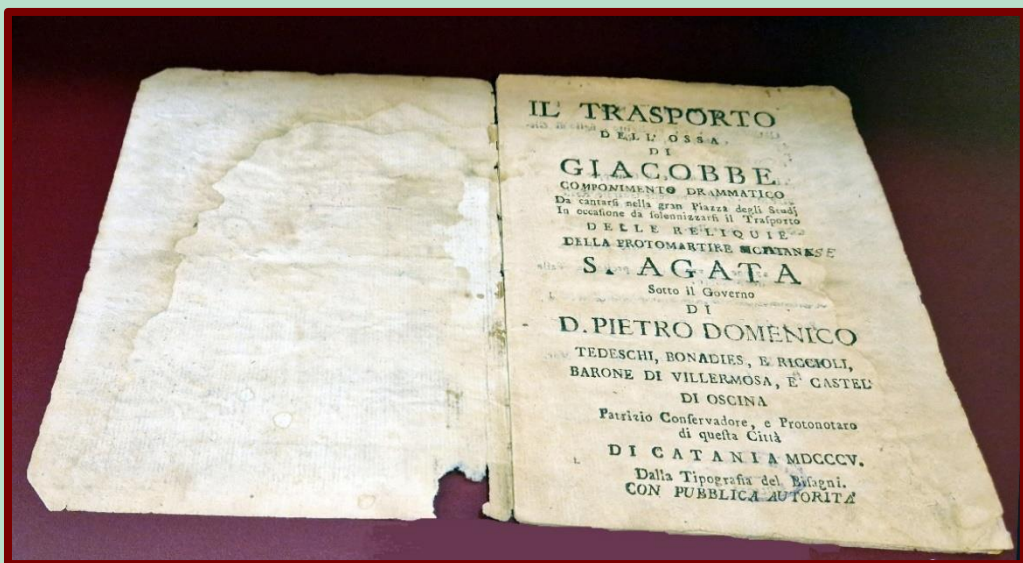
²⁸ Sebbene vi siano delle eccezioni anche nel passato circa la rappresentazione “scenica”, l’oratorio è la forma musicale drammatica di argomento religioso, eseguita da solisti, coro e orchestra senza messinscena teatrale.

²⁹ Ciò nel 1922 e nel 1934, cfr. Dante CERILLI, *Sinopie Consonanze. [...] cit.*, 2022, p. 52. Pierluigi Pennisi, organista in S. Lucia, attesta che sono ancora eseguiti; strumentatore autodidatta, ha arrangiato per organo e orchestra *Meditazione* (20.07.1990) e *Minuetto-Scherzo* di don A. Maugeri (1918-2008).

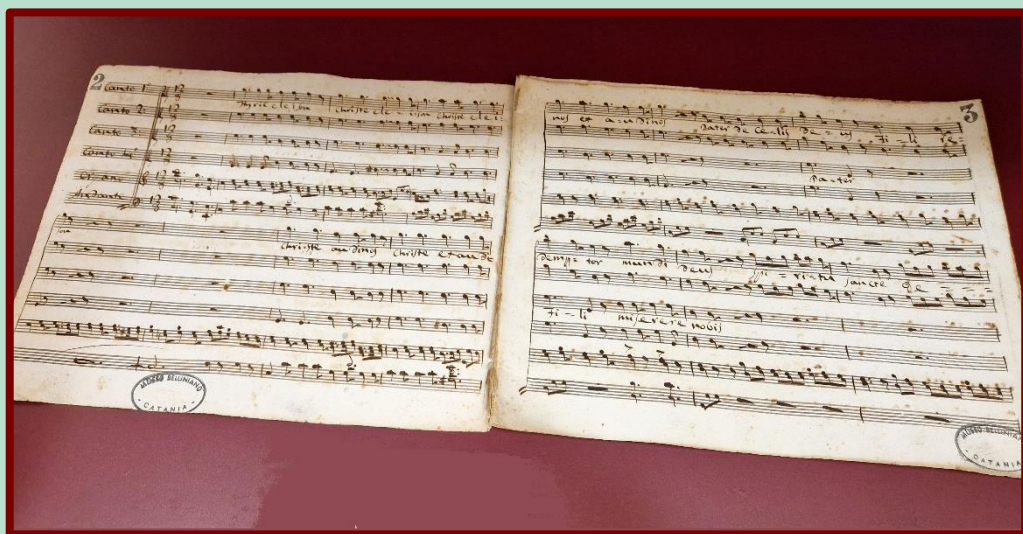
³⁰ Vincenzo RICCA, *Vincenzo Bellini. Impressioni e ricordi*, Catania, Giannotta, 1932, p. 16, sta in Biblioteca di Studi meridionali Giustino Fortunato - Roma (RM).

³¹ Era figlio di Rosario (primogenito di Vincenzo Tobia), quindi fratello di Vincenzo junior e di Mario, nipote di Bellini seniore.

³² Ricca dichiara espressamente, che Carmelo Bellini non gli fece mai prendere nulla e che gli spartiti ed altri cimeli di famiglia andarono persi poiché raggirato da privati che approfittarono del pietoso stato di salute degli ultimi suoi anni (cfr. Ricca, Ivi, pp. 28-29).



Il trasporto dell'ossa di Giacobbe
Libretto di dramma musicato da V. T. Bellini, 1805
Museo Civico Belliniano di Catania (foto inedita dell'autore, 2023)



Litania pastorale della Beata Vergine (due fogli, v. qui pp. 14-15)
di Vincenzo Tobia Bellini, sec XVIII
Museo Civico Belliniano di Catania (foto inedita dell'autore, 2023)

Vincenzo Tobia Bellini scrisse e diede “alle scene” queste opere, mentre nell’età che intercorre tra i suoi trenta e cinquanta anni, in **Acireale** fu chiamato per dirigere l’oratorio *Il Sacrificio di Jefte*³³, eseguito in piazza Duomo nel 1774, concertando la **Reale Cappella di Santa Venera**³⁴, mentre ad Aci Catena (quartiere di Aci San Filippo) gli fu commissionata, come già detto, l’azione sacra in musica, **Abigaille**, in lode di “S. Maria della Catena”³⁵; evento di grande significato e di importanza storica, *Abigaille* fu data, come esplicitato nel titolo, e in prima assoluta, propriamente ad **Aci Catena** il 3 di maggio 1793, sebbene come luogo-città fosse indicato Aci Sant’Antonio e Filippo, sotto la cui giurisdizione effettivamente ricadeva, all’epoca, il “quartiere di Scarpi” [ex nome: “Catena”].

La precisazione dell’atrio della Chiesa di S. Elena e Costantino, cosiddetta “chiesa dei Morti” (vetusta ed ex sacramentale), e dell’occasione che è la Festa Madonna della Catena³⁶, fuga ogni apparente incongruenza sui luoghi dell’attribuzione e messa in scena della recita che il titolo potrebbe ingenerare.

Nell’ambito della produzione musicale di Vincenzo Tobia Bellini, sembra opportuno dover richiamare le 18 carte manoscritte conservate nel Museo Belliniano di Catania che recano il tema *Sinfonia dell’Originale Dialogo di Vincenzo Belli* (coll. MM. 4, n. Inv. 119/M), talvolta erroneamente detto oratorio:



Questa musica costituisce un “unicum” che nessuno ha mai potuto attribuire ad alcuna o nota opera scritta, di fatto creata tra il 1767 ed il 1829. Eppure, l’effetto melodico e ritmico dell’*aria*, dal fresco tema, porta a pensare che possa risalire al 1793, anno della composizio-

³³ Giovanni Lorenzo CATTANI (1642 - 1713), *Il *sacrificio di Jefte*, Firenze, presso Vincenzio Vangelisti, 1693¹; Prima rappr.: Firenze, Chiesa Congregazione dell’Oratorio di S. Filippo Neri: 1693; Macrogenere: dramma sacro, spirituale, morale

³⁴ Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale. Monografia. Seconda edizione accresciuta e riformata*, Acireale, Tipografia Editr. XX Secolo, 1911, p. 66.

³⁵ Cfr. *Abigaille. Dramma per musica in lode di Nostra Signora S. Maria della Catena, ricorrendo il solenne festivo giorno del tre maggio 1793...da cantarsi nell’atrio della Ven. ed antica Chiesa della Gloriosa S. Elena, e Costantino [...] della città d’Aci SS. Antonio e Filippo [...]*, musica di d. Vincenzo Bellini Maestro di Cappella in Catania, Catania, Stampe di d. Gioachino Pulejo, 1793, sta in Biblioteca Pinacoteca Zelante, Acireale (collocazione B /25 /4 4 N. 22); si veda anche Michele PRICOCO, *Abigaille...* cit., 59 pp.

³⁶ Un decreto Vescovile del 4-3-1567 attesta dei festeggiamenti solenni il martedì dopo Pasqua con “Proprium missae mariae”. Dall’11 gennaio 1694 è la consueta abitudine della festa religiosa di ringraziamento in chiesa che, dal 1747, con apposito decreto vescovile, diventa anche festa esteriore con la tradizionale processione e “trasuta a lu chiano”, prima in assoluto e *in perpetuum*. Pochi anni dopo e fino alla metà del Ottocento la festa principale (fino al 1630, l’8 sett.*) fu spostata al 3 di maggio, infine al 15 agosto, con cerimoniale simile o variato di poco rispetto alla tradizione. Cfr *Memoriale delli Rettori della Insigne Collegiata Chiesa di Santa Maria La Catena della Città di Jaci San Filippo e li Deputati eletti per la funzione da farsi nell’11 gennaio 1747*, in A II, 8, 136-137, sta in ASDA, e/o Mario VECCHIO [primo a ritrovare il documento citato] *Conferenza dell’8 gennaio 2013, Chiesa Matrice di Aci Catena, Aci Catena, Pro Manuscripto*, 2019, pp. 3, 5, 6-7 ma anche Salvatore BELLA (op. cit.) p. 213 (*date, prima icona e prima processione con l’originaria statua, contiene riferimenti di fonti) e PRICOCO (op. cit.) p. 19 (qui notizie prese da Bella di cui cita le pagine 191 e 313; tuttavia, a p. 313 non c’è nulla che riguarda l’argomento che lui tratta e le notizie sono tutt’altre).



Il manoscritto di Vincenzo Tobia Bellini nel Museo di Catania (Coll. MM. 4)

ne dell'*Abigaille*. Specie per il fatto che a tutt'oggi anche gli studiosi "belliniani" non trovano altri apparentamenti e/o altre opere non rinvenute di cui attribuire una probabile "paternità" di titolo.

Preciso che si tratta di una pura e semplice supposizione che andrebbe vagliata e suffragata da altre ricerche, che, magari, potranno essere fatte anche in seguito da altri.

Il manoscritto consta di un frontespizio ove si legge "Originale Dialogo di Vincenzo Bellini [senior]"; di una pagina ove in testa si legge "**Sinfonia**", e a destra "All.^o" [Allegro]; vi è esposto il tema di cui nel frammento della pagina precedente e qui in foto ▲.

Si nota una partitura di strumentazione "pratica", con un ristretto numero di "voci", tra cui violini, viole, oboe, trombe, basso, ossia come se fosse una partitura guida che non ha la pretesa di una canonica strutturazione. Ciò detto poiché, ad esempio, le parti dei violini (primo, secondo e terzo) sono abbozzate sullo stesso rigo, stessa cosa per le viole. Seguono le parti distinte dell'oboe primo e dell'oboe secondo, idem per le trombe, e quella del basso, che probabilmente è a corda (contrabasso).





Veduta da Ponente di Aci Catena, Carta del 1847
(Disegno a Stampa di Emmanuele Grasso. Associazione Pro-Loco, Aci Catena)

1. Chiesa di San Giacomo 2. Casa del Sig.^e Grasso 3. Colleg.^{ta} di S.^a Lucia 4. Convento di S.^o Antonino 5. Chiesa del SS:^o Sacramento 6. Chiesa Madrice 7. Casa Palazzata del Principe di Campo Fiorito, 8. Chiesa degli Anime Purganti (è un altro titolo con cui è conosciuta la Chiesa dei Santi Elena e Costantino, foto qui sotto), poiché vi è radicata la “Arciconfraternita delle Anime del Purgatorio e dei Morti”.
 [Manca in foto il n 9. Chiesa di S.^o Giuseppe]

A pagina. 19

**Sabatelli Luigi (1772-1850), *Davide e Abigail* (“Doni a David”)
 (1806, olio su tela, m 4 x 8) - Diocesi di Arezzo - Cortona - Sansepolcro.**



La Chiesa dei Santi Elena e Costantino
(Foto Anni Settanta, digitalmente restaurata dall'autore)

* * *

A pagina 22:

Annotazione su Vincenzo Tobia Nicola Bellini
Maestro Direttore della Reale Cappella di Santa Venera di Acireale 1774
(Registri dell'ASCMA)

Abigaille, risultante dall'italianizzazione del nome Abigail³⁷, fu celebre solo nell'Ottocento “verdiano” poiché personaggio collegato alle vicende dalla valenza “storico-patriottica” del “Nabucco” (1842), al tempo in cui Nabucodonosor (nel 597 a.C.) conquista Gerusalemme, infine libera gli ebrei e si converte al giudaismo, dopo il 587 a.C.; quindi non è quella l'Abigaille di cui si parla nel **Libro di Samuele**³⁸. Abigaille famosa per essere divenuta moglie del grande re Davide, dopo che il suo primo marito, Nabal, morì quale punizione per aver negato “il pane, l'acqua e la carne” ai dieci giovani mandati dal Re Davide (sceso nel deserto di Paran per la morte di Samuele), respingendoli con arroganza.

Nabal, che “possedeva beni a Carmel”, in Maon (v. 2), dapprima sentì stringere il suo cuore quando Abigaille gli raccontò che Davide stava per sterminarlo di “spada” con “quattrocento uomini” se lei non fosse andata di corsa a chiedere pietà al Re con “duecento pani, due otri di vino, cinque arieti preparati, cinque misure di grano tostato, cento grappoli di uva passa e duecento schiacciate di fichi secchi”, avvisata dai suoi servi, e quindi evitato l'attacco armato di Davide. A Nabal, di fronte alla gravità dell'errore commesso (Samuele 1, 25:1-38), “il cuore gli si tramortì nel petto ed egli rimase come una pietra” (Samuele 1, 25:1,2,3, passim, 37), sicché, “dieci giorni dopo il Signore colpì Nabal ed egli morì” (Samuele 1, 25:37-38).

Abigaille e Nabal, nel primo libro del profeta Samuele, sono così presentati: «La donna era di buon senso e di bell'aspetto, ma il marito era brutale e cattivo» (Samuele 1, 25:3).

Di questo, si può dire che sia un'azione sacra della tipologia dell'oratorio (ma con la scenografia), al pari di quelli promossi da **San Filippo Neri** a suggello della sua opera di evangelizzazione e assistenza dei poveri romani; di certo non lo si può dire del Nabucco di **Giuseppe Verdi**, non soltanto per la sua esplicita connotazione melodrammatica quanto per l'invenzione e la crudezza scenica di Solera “istoriate” musicalmente da Verdi, in maniera dura.

Nell'opera del bussetano, Abigaille si suicida, e non porge biblici insegnamenti (dato che colui il quale si suicida *non accetta* di essere salvato da Dio), non è personaggio coevo al VII e VI secolo a.C., parimenti ad Anna e Fenenna (o Peninnà), che qui sono rispettivamente la sorella del “profeta-pontefice” Zaccaria e la figlia legittima di Nabucodonosor (634 a.C. ca – 562 a.C. ca).

Per intuizione, si desume che **Temistocle Solera**, librettista del Verdi, conoscesse i nomi di Abigaille, Anna, Fenenna (o fenenna) proprio dall'uso che se ne faceva nelle chiese e sui sagrati, dai tempi noti per le “Azioni sacre”, quindi scelta strumentale per costruzione d'intrigo, più che per verità biblica³⁹.

³⁷ Dall'ebraico אֲבִיגַיִל, *Avigayil*, ovvero Abigail; cfr. Carlo TAGLIAVINI, *Un nome al giorno. Origine e storia di nomi di persona italiani*, vol. 2, Edizioni Radio Italiana, 1957, pp. 362-363; Emidio DE FELICE, *Nomi d'Italia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1978, vol. 1, pp. 10-11; Enzo La STELLA T., *Santi e fanti. Dizionario dei nomi di persona*, Bologna, Zanichelli, 2009, p. 2.

³⁸ Ultimo dei Giudici d'Israele, vissuto verso la metà del sec. 11° a. C. Figlio di Elcana e di Anna, fu consacrato *nazireo* nel santuario di Silo, dove era sommo sacerdote il pio ma debole Eli. Eletto giudice in un periodo di grave crisi, quando i vittoriosi Filistei riuscirono a catturare l'Arca dell'Alleanza, S., organizzatore religioso più che condottiero, decise di consacrare un re per gli Israeliti. Fu eletto Saul, che assunse il potere politico, mentre S. mantenne quello religioso. Venuto a contrasto con Saul, S. consacrò in seguito re David; quindi, si ritirò in Rama, dove morì. [Samuele I: 1-12; 13-31; 31-39].

³⁹ Abigaille: Samuele 1, 25:1-37, 38; Anna e Fenenna (o Peninna): Samuele 1, 1:1-7, 20; 1, 2:21.

L'Abigaille di Vincenzo Tobia Bellini, dunque, consta di pochi personaggi e un piccolo gruppo di interpreti tra componenti del coro e comparse, precisamente: Abigaille, moglie di Nabal e futura moglie di Davide, Nabal, Davide e Abisai, suo fedele consigliere, che fa l'ambasciata d'aiuto presso Nabal, il Coro, formato dai servi di Davide.

La vicenda si svolge in un solo atto poiché tutto è snello e ridotto poiché principale scopo della rappresentazione è di esaltare, in analogia, **le doti di Abigaille come doti di "Maria SS. della Catena"**. Prova ne sia il fatto che l'Abigaille di Acireale (quello del **Bruno/Platania Vinci**)⁴⁰, ha il puro fine di intrattenere e dilettere il pubblico, sempre nell'occasione delle feste patronali, ma con intento ricreativo – indulgendo in particolar modo agli aspetti delle vicende umane e ai sentimenti legati agli amori infranti (come la storia di Oristea moglie abbandonata da Abisai per seguire Davide, omessa in quella di Aci Catena) – e mostra l'imponenza di tutto il racconto biblico, dall'offesa di Nabal sino al matrimonio di Davide con Abigaille, alla morte dell'altro⁴¹.

Per questa ragione, il dramma del Bruno non finisce con una preghiera come in quelli che si rappresentavano in onore dei santi Patroni, ma termina con un coro di lode alla prudenza e alla bellezza, non alla virtù: «S'ora al trono è già innalzata/ La prudenza e la beltà»⁴². Di contro e non a caso, la rappresentazione di Aci Catena è data in uno spazio circoscritto e alla fine vi è un congedo che risulta essere una vera e propria invocazione alla "Vergine Eccelsa, e Pura", detto "Licenza" (v. p. 6), ma che appare risultare un "Coro" (non è precisato chi lo debba cantare). Eppure, dal testo, scritto in prima persona, pare alzarsi la voce individuale del popolo penitente che si duole per aver voluto paragonare la storia di Abigaille, che, nonostante la buona intenzione, è minima cosa, rispetto alla Grazia di Maria Santissima madre del Dio-Uomo, errando gli uomini di aver voluto con questo accostamento come formare "Di lauri un Serto aurato"⁴³, a sua corona. Chiude espressamente l'Atto il "Coro" di soli 12 versi.

Riepilogando, quindi, noto – come ha ben fatto anche **Michele Pricoco**, circa alcuni dei fatti appena esposti – che "Tutta l'azione, [...], era concepita per uno spazio ristretto come quello dei teatri parrocciali. I dialoghi si svolgevano tra due o al massimo tre persone e mancavano quasi del tutto i cori. Mancava insomma quella 'spettacolarità' che giustificava la rappresentazione in una grande piazza".

Pricoco, avvedutamente, porta l'attenzione anche sul fatto che "la stessa 'licenza' con cui si chiude il dramma [e l'ultima parte detta specificamente "Coro", aggiungo] non è altro che un inno di lode alla Madonna simile a quello che notoriamente si canta l'11 gennaio per la ricorrenza della *Festa di Ringraziamento* in piazza Matrice, composto da Mons. Bella e musicato dal maestro Monterosso"⁴⁴.

⁴⁰ *L'Abigaille. Drama sacro per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'Amplissima e fedelissima Città d'Acireale in occasione della solenne annua festività della gloriosa sua padrona e Protettrice S. Venera. Parole dell'abb. Giuseppe Bruno, Musica di d. Alfio Platania Vinci Maestro di Cappella [di Acireale]*, Messina, "Per Baldassarre d'Amico Arena", 1797, sta in Zelantea (Nel Vol. I *Melodrammi*, N. 27. - IT-CT0260) collocazione: B /25 /4 3 N. 27.

⁴¹ Michele PRICOCO, *Abigaille*, cit., Oristea p. 35, 36 e 42, *Matrimonio* p. 45.

⁴² *L'Abigaille. Drama sacro per musica [...] dell'abb. Giuseppe Bruno. Musica di d. Alfio Platania Vinci*, cit., Atto II.

⁴³ Cfr. la *Licenza*, v. 15. Si noti nel verso l'evidente paronomasia voluta per musicale effetto.

⁴⁴ Michele PRICOCO, *Abigaille*, [...], cit., pp. 23 e 36, 37.

Con palese evidenza, il *dialogo* dell’abate Bruno, messo in scena ad Acireale, rappresenta di una “bella sposa”, Abigaille, rimasta vedova e che, più che essere un’eroina della Bibbia, si mostra donna “civettuola” pronta a cedere alle lusinghe del Re Davide. Dimentica dell’amore per Nabal e il dolore per la sua morte improvvisa, la donna si compiace della leggiadra situazione, tanto che Pricoco dice – come dargli torto? – che tra Davide e Abigaille «È tutto un dialogo caramelloso, che trasforma la tragedia biblica in un salotto del 700 ai tempi dei ‘nei e dei cicisbei’ [,] perché già Davide ha colpito il suo cuore⁴⁵».

Titoli della storia musicale catenota che ad oggi si possono citare sono *Dialogo da rappresentarsi nella Insigne Collegiata Matrice Chiesa di Aci Superiore* (1761), *Anna e Fenenna*⁴⁶ (1762), *Gerusalemme convertita* del 1765⁴⁷; ma beato mons. **Salvatore Bella** che poté dire di averne avuti ben tre “sotto gli occhi”. Difatti, finché non se ne perse traccia, queste opere, eccezion fatta per la *Gerusalemme convertita* che si conserva tutt’ora nella Zelantea, potevano visionarsi negli archivi storici della prima matrice di Aci San Filippo, la Basilica di S. Filippo d’Agira, e in quello di Maria SS. della Catena in Scarpi (Aci Catena), tra l’altro, attualmente impenetrabili⁴⁸, nel senso che, prima di riuscire a vedere una “carta”, occorre la... carta da bollo!

Invece, nel vicino “quartiere delli Platani”, nella “*Chiesa sotto titolo di Maria Vergine del Carmine*” – tanto vicino che già a poche centinaia di metri dalla Chiesa Madre di Aci Catena il torrente Lavinaio muta la sua denominazione in “Platani” e fluisce nella località di “Porto Salvo”, già territorio della frazione Aciplatani (di Acireale) – venne inscenata *La Rebecca* (1753), azione sacro-drammatica di “d. **Vincenzo Costanzo**”⁴⁹, detto l’“Inerme” in seno all’Accademia degli Zelanti, con musica di “d. **Giuseppe Palau**”⁵⁰.

⁴⁵ *Idem*, p. 45. Qui l’autore apre un’opportuna riflessione su alcune scelte poetiche ispirate al Bruno da Metastasio, ma ripeterle qui sarebbe mera erudizione (vedi pp. 45-46).

⁴⁶ Sono le due mogli di Elcana (o Elcana/ Elcan) Elcana, Fenenna (o Peninna/ Peninnà) Fenenna aveva da subito dei figli ma Anna no (Samuele 1,1:1-7), soltanto più tardi anche Anna ebbe un figlio e lo chiamò Samuele (Samuele 1, 1:20), ma ulteriormente “il Signore visitò Anna, che partorì ancora tre figli e due figlie. Frattanto il fanciullo Samuele cresceva presso il Signore (Samuele 1, 2:21).

⁴⁷ Mons. Salvatore BELLA, op. cit., p. 190, scrive che è del 1765, ma con ogni probabilità si può affermare che sia del 1762 poiché presso la Biblioteca Zelantea di Acireale (Sta nel Vol. Melodrammi Sacri, N. 17. - IT-CT0260, coll. D 47 /1 / 1 N. 17) esiste Apostolo ZENO, *Gerusalemme convertita. Dialogo a quattro voci e più strumenti da cantarsi nel ven. Tempio delli gloriosi Apostoli Pietro e Paolo, in questa amplissima e fidelissima città di Aci Reale nelli 25 gennaio 1762, musica di Gioachino Vermiglio Maestro di Cappella*, Catania, Stamperia del dott. Bisagni, 1762. Il maestro **Vermiglio** era direttore della “Musica del Senato Palermitano” e della “Cappella degli Spersi” [antesignano del Conservatorio A. Scarlatti dei Palermo], cfr. Ilaria GRIPPAUDO, *Cambiamento e continuità: i manoscritti del fondo musicale del duomo di Enna*, sta in *Scripta sonant. Contributi sul patrimonio musicale italiano, a cura di Annalisa Bini, Tiziana Grande, Federica Riva, Milano, “IAML Italia - Associazione Italiana delle Biblioteche, Archivi e Centri di documentazione musicali”, 2018, p. 252.

⁴⁸ Si veda al riguardo *Memorie storiche del Comune di Aci Catena* [...] / *pel Can. Salvatore Bella*. [...], cit. p. 190 e n.l. Non se ne ha riscontro nemmeno in Archivi e Biblioteche di Acireale – eccetto che non si trovino presso privati – avendo speranza che negli anni a venire ci siano studiosi più fortunati o condizioni più agevoli per ritrovarne la collocazione. Ulteriormente sento il dovere di ringraziare tutti gli operatori specialisti del settore.

⁴⁹ Normalizzato da “Constanzo”.

⁵⁰ *La Rebecca. Azione sacro-drammatica a quattro voci e più strumenti, da cantarsi nella venerabile parrocchiale Chiesa sotto titolo di Maria Vergine del Carmine, nel quartiere delli Platani di quest’Amplissima e Fedelissima Real città di Aci Reale .../ musica del virtuoso d. Giuseppe Palau*;



Stemma dei Moncada⁵¹.

poesia dell'Inerme tra' signori Accademici Zelanti della città sudetta d. Vincenzo Constanzo [!]
Catania, Stamperia del Pulejo, 1753, si veda nel Vol. 1. *Melodrammi recitati in Acireale*, n. 6, coll. B /25 /4 3 n. 6, sta in Biblioteca Zelantea di Acireale.

⁵¹ O. FAZZINA, M. ROMANO, *Araldica. Le vie invisibili dell'Unesco*. Catania / Siracusa / Noto, Ragusa, Le Fate Editore, 2018.

Il dato è particolare perché evidenzia la territorialità contigua tra Aci, il quartiere “Platani”, il quartiere “Catina” (di San’Antonio e Filippo) e l’interesse culturale (di formazione e di ricreazione) che si registrava tra le Aci “consorelle” e a cui si sentiva il dovere di dare risposta.

La Rebecca del 1753 è ricordata anche da **Zaccaria Musmeci** che, però, attribuisce a “C. Muratori”, maestro della Reale Cappella di Santa Venera⁵², che, in realtà, doveva essere, per intero, di Carmelo Domenico Muratori (ca. 1725 – 1795 ca.) che operò anche in Piazza Armerina⁵³, e non ne fu il compositore⁵⁴, ma soltanto il concertatore.

Insieme a quest’opera, nello schema che redige di opere, maestri e luoghi (potendosi sollevare altre perplessità⁵⁵), Musmeci riporta, come date in “Platani”, *La nuova terra promessa ai devoti del Carmelo* (1759) musicata da Ignazio Platania (non rinvenuta).

Ovviamente in Acireale, Aci Catena e Aci Sant’Antonio, tra XVII e XVIII secolo, furono creati e rappresentati molti altri dialoghi, azioni sacre e oratori che, per ovvie ragioni, non possono essere oggetto di questo saggio, ma che hanno attirato l’attenzione dello studioso riscontrandone menzione nei cataloghi locali e interbibliotecari, oltre che saggiando l’opera di Salvatore Pennisi che redige un catalogo generale a stampa⁵⁶.

Altro dialogo-oratorio di cui si è già presentato l’argomento, decantato per forza ed efficacia evocativa e di autore ignoto (in quanto non reca nome del librettista e del compositore di musica), è senza dubbio, **Debora e Sisara. Festa teatrale da rappresentarsi nel Piano della Loggia dello spettabile magistrato della città di Aci Sant’Antonio e Filippo, ricorrendo l’annua solennità di Nostra Signora Santa Maria della Catena [...]**⁵⁷ opera dedicata “all’Ill.^{mo} e Rev.^{mo} Monsignore d.[ominus] **Corrado Maria Deodato Moncada** [....]

⁵² Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale. Monografia. Seconda edizione accresciuta e riformata*, Acireale, Tipografia Editr. XX Secolo, 1911², p. 66.

⁵³ Cfr. Nicolò MACCAVINO, *Le cappelle musicali di Acireale, Caltagirone e Piazza Armerina tra Sei e Settecento*, sta in **Polifonie e cappelle musicale nell’età di Alessandro Scarlatti*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica “F. Cilea”, 2019, p. 288.

⁵⁴ Salvatore Pennisi, Primo supplemento al Catalogo delle opere a stampa delle città di Acireale, Aci Catena ed Aci S. Antonio dal XVII secolo al 1817, sta in *Memorie e Rendiconti*, serie VI - vol. II Acireale, 2013 – 2016, Acireale, Galatea Editrice di Gaetano Maugeri, 2016, p. 284.

⁵⁵ Al riguardo si raffronti almeno la p. 66 in *Del culto della musica in Acireale. Monografia. Seconda edizione accresciuta e riformata* di Zaccaria Musmeci (Acireale, Tipografia Editr. XX Secolo, 1911), e p. 73 di *Musica Sacra ad Acireale tra i secoli XVII e XVIII: la cappella musicale del duomo e le sacre rappresentazioni*, di Salvatore Fresta (Tesi di Diploma Laurea Triennale, Istituto Musicale Vincenzo Bellini di Catania, A.A. 2007-2008), sta in ASCMA.

⁵⁶ Salvatore Pennisi, infatti, scrive che “la dott.ssa Gravagno, direttrice della Biblioteca Zelantea, ha fortunatamente ritrovato nel fondo antichi della stessa un volume, già appartenuto a Vincenzo Costanzo (ex libris Vincentii Costanzo Acensi), in cui erano stati rilegati assieme ben 47 oratori sacri (la maggior parte non inventariati dalla Biblioteca), dei quali 23 rappresentati ad Acireale ed i restanti 24 (uno manoscritto) riguardanti altre città siciliane”; cfr. Salvatore PENNISI, *Primo supplemento al Catalogo delle opere a stampa delle città di Acireale, Aci Catena ed Aci S. Antonio dal XVII secolo al 1817*, sta in “*Memorie e Rendiconti*”, serie VI - vol. II, Acireale, 2013 – 2016, Acireale, Galatea Editrice di Gaetano Maugeri, 2016, p. 271 e pp. 271-289; cfr., anche, *Idem, Catalogo delle opere a stampa delle città di Acireale, Aci Catena ed Aci S. Antonio dal XVII secolo al 1817*, Acireale, Ivi, 2014, Accad. degli Zelanti e dei Dafnici [Suppl. a “*Memorie e Rendiconti*”, Serie VI, vol. I], 201 pp..

⁵⁷ [...] ... dedicata all’illustrissimo e reverendissimo monsignore dominus Corrado Maria Deodato Moncada [...] in occasione di trovarsi in detta città. Di questa opera non si è rinvenuta l’edizione.

[...] in occasione di trovarsi in detta città”, vescovo di Catania per quarant’anni dal 1773 al 1813⁵⁸.

L’evento fu il 3 maggio 1795⁵⁹. Si può intuire che detto titolo, così esposto⁶⁰, sia stato strutturato per una probabile trascrizione o adattamento da altra opera per l’occasione della solennità di Maria SS. della Catena (come avveniva in Napoli, Firenze e altri luoghi per altrettanti eventi specifici dei Tempi Forti), e, in questo caso, presumibilmente, dal *Debora e Sisara. Azione per musica di Carlo Sernicola P.A. [...]*, in due Atti, composta dal “celebre e rinomato sig. d. **Pietro Alessandro Guglielmi**”, maestro di cappella a Napoli e direttore al San Carlo della medesima città, per cui, appunto, Sernicola è autore del libretto⁶¹. Che si tratti proprio di quest’opera è la prova nella descrizione che Salvatore Bella fa della battaglia⁶² (v. p. 12) che è identica a quella del Sernicola/Guglielmi nella Parte Seconda, Scena VIII, dopo il quintetto⁶³.

Ulteriormente si può dire che opera di medesimo argomento, per titolo “*Debora [...]*”⁶⁴, è quella di Domenico Reale (1745-1825), Maestro di Cappella della “Real Accademia” nella Chiesa Madre di Messina⁶⁵: tuttavia, è da escludersi che si tratti di questa o che vi si possa ricondurre.

Nella pagina a fianco: Strumento risalente al XVIII sec.

Spinetta-Clavicembalo (Museo Comunale di Catania) donato dall’ing. Ignazio Santagati di Misterbianco. La panca, risalente al XIX sec., era di Vincenzo Bellini (che lo suonò) venne restituita ai familiari da Gioacchino Rossini e poi donata al Museo dall’attore Giuseppe Condorelli. [Cfr. *Il Museo belliniano. Catalogo storico-iconografico*, a cura di Benedetto Condorelli, Catania, Edizione del Comune, 1935, pp. 98-99].

⁵⁸ Cfr. *Elogio di Monsignor Corrado M.^a Deodato, Vescovo di Catania, recitato da Francesco Strano*, Catania, Stamparia de Regi Studi, 1814.

⁵⁹ Quando fu consacrata la matrice l’attuale Matrice, Cfr. Salvatore BELLA, op. cit., p. 2010.

⁶⁰ Cfr. Salvatore BELLA, op. cit., pp. 190-191.

⁶¹ La Prima si tenne al Teatro San Carlo, il 13 febbraio 1788. Furono direttore, Michele Nasci, scenografo, Domenico Chelli. Cfr. *Debora e Sisara. Azione per musica di Carlo Sernicola P.A. [...]*, musica di Pietro Alessandro Guglielmi [vedi a p. 3], Napoli, Presso Vincenzo Flauto Regio Impressore, 1788, e *Debora e Sisara*, nel catalogo on-line Regione Toscana, <https://biblio.toscana.it/portale>.

⁶² Cfr. Salvatore BELLA, op. cit., p. 191.

⁶³ Cfr. *Debora e Sisara* (Sernicola/ Guglielmi), cit., descrizione che Salvatore Bella [op. cit.] fa della battaglia (v. p. 191) che è identica a quella del Sernicola/Guglielmi nella Parte Seconda, Scena VIII, dopo il quintetto, esattamente a p. 31, consultabile on line: <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004485655&azione=s howImg&sequence=32&reduce=1&mode=2&height=869>.

⁶⁴ Ricontriamo nella “Zelantea”, coll. B /25 /4 3 N. 12, nel vol. *I Melodrammi recitati in Acireale*, N. 12: *Debora. serenata da cantarsi nella Piazza dell’Aula Giuratoria dell’Amplissima e Fidelissima Città di Acì Reale in ricorrenza della festa della gloriosa Vergine, martire e predatrice Santa Venera*, musica di don Domenico Reale Maestro di Cappella della città di Messina, Messina. “Per Giuseppe Di Stefano”, 1782.

⁶⁵ Cfr. MUSMECI, op. cit., p. 56; per Domenico Reale (1745-1825), si veda almeno Paolo TURRIANO, *Sahab [...]*, con parte musicale di Dominico Reale, Messina, Tipografia Giuseppe De Stefano, 1790.



**“Ibrido” di “Spinetta-Clavicembalo” di Vincenzo Tobia Bellini
(2023, foto inedita dell’Autore).**



L'ampia P.za Duomo, Acireale (a sx: duomo; segue la Basilica dei S.S. Pietro e Paolo; a dx il Palazzo Senatorio (Comune))

2. “Mortorio di Jaci e lu dialucu di Catina”.

«L’attitudine degli acitani per le sceniche rappresentazioni è somma: I “dialoghi figurati” la “Tragedia di S. Alfio”, e il Martorio di Cristo sono nominati da un capo all’altro del Regno.

Nella pubblica piazza intervenendovi il popolo, con grande apparato di macchine, bellissime scene e decorazioni, quelle tragedie eseguivansi. Non credo essersi eretto palcoscenico uguale di estensione a quello del mortorio di Aci; dalla porta meridionale del Duomo estendevansi al portone della Casa Senatoria, e il Duomo e la casa senatoria erano parte della scena, poiché da quello veniva Cristo in processione la Domenica delle Palme, da questa mostravasi Pilato e sentenziava il Nazareno; vi figuravano centinaia di uomini. Questa rappresentazione e la tragedia di S. Alfio erano strane, ma i dialoghi saggi e belli; tutti utili, perché addestravano il popolo, e lo eccitavano, danaro in città chiamavano, manteneano desta la fama di Aci, e occupavano in gentili esercizi la gente: inconsulto o ignaro chi non li favorisce e desidera; riforma meritano, ma non manca di chi riformare li voglia e sappia»⁶⁶.

(Lionardo Vigo, *Storia di Acireale*)

La Terra di Aci Superiore (nello specifico Aci Catena, per intenderci), eccelse nella pratica delle azioni sacre in musica, tant’è che divenne celebre per l’occasionale rappresentazione dei dialoghi a tal punto che si diceva: «**Mortorio di Jaci e Dialucu di Catina**»⁶⁷. Come se fossero appuntamenti immancabili da non trascurare.

Tuttavia, Aci Catena o, per estensione o contrazione, Aci San Antonio e Filippo (per le ragioni già in altra parte spiegate), si deve riconoscere che non aveva un primato esclusivo su *Dialoghi, Azioni Sacre e Oratori* e nemmeno è posto il problema; invece è da constatare la complessità del fenomeno locale nel più ampio contesto generale delle allora Aci Superiore e Aci Inferiore, segnatamente agli stili e alle tendenze compositive.

Ad Acireale (l’Aci Inferiore) è testimonianza dell’attività della Reale Cappella di Santa Venera che, oltre ad assolvere alla sua alta funzione di accompagnare la liturgia in cattedrale nelle solennità ufficiali e in occasione dei festeggiamenti della Santa, svolge un’intensa opera formativa e ricreativa con la messa in scena di veri e propri *oratori* che Zaccaria Musmeci qualifica espressamente come “dialoghi”, della tipologia di quelli dati nelle località delle “Aci consorelle”⁶⁸, come d’uso le definisce. Anche il letterato e poeta, più insigne, Lionardo Vigo, dà ampia descrizione dei fatti musicali e teatrali del 1600 e del 1700,

⁶⁶ *Notizie storiche della città d’Aci-Reale Raccolte da Lionardo Vigo*, Palermo. Dalla Tipografia e Legatoria Lao e Roberti, 1836, p. 142; anche in Lionardo VIGO, *Storia di Acireale* vol. IV, 1897-1900, ovvero in *Opere*. Acireale, Tipografia Donzuso, 1897-1900, pp. 143-146, e passim.

⁶⁷ Cfr. *Memorie storiche del Comune di Aci Catena [...] / pel Can. Salvatore Bella. [...]*, cit. 190.

⁶⁸ Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale. Monografia. Seconda edizione accresciuta e riformata*, Acireale, Tipografia Editr. XX Secolo, 1911², p. 61.

Il Trionfale Ingresso,

E Marzaro

Di Gesù Cristo 14-6-3

Sig^r n^{ro}

In Gerusalemme.

Opera Tragico = Scenica,

Che suole rappresentarsi in ogni Anni tre

Inclusivam^{te},

Nella gran Piazza del Duomo Mag^o
Dell'

Amplissima, e Fedelissima Città

di

Ac. Veste

La Domenica delle Palme.

Centone

Metodicamente coordinata,

Corretta, e riformata

nell' Anno

1794-

102

~~in libro della Accademia delle Scienze~~

nella sua *Storia di Acireale*⁶⁹, e precisa che, “cessato il *Mortorio*”, nacquero “i *Dialoghi figurati*”⁷⁰. Ma procediamo con ordine.

Tuttavia, dalle carte d’archivio, innanzitutto, risulta che non è possibile definire una netta demarcazione tra la fine del “*Mortorio*” e l’inizio dei “*Dialoghi*”, così come la indica Lionardo Vigo, poiché proprio mentre ad Acì Catena si dava l’*Abigaille* di Vincenzo Tobia Nicola Bellini (1793), appena l’anno successivo, viene “Metodicamente coordinata, Corretta, e riformata nel 1794 [...] l’opera tragico=scenica [sic.] che suole rappresentarsi in ogni Anni tre Inclusivam.^{te}, Nella gran Piazza del Duomo Mag.^e dell’Amplissima e fedelissima Città di Acì Reale La Domenica delle Palme”. Questo vuol dire che, in definitiva, l’interesse per il “*Matòro*” (o “*Martòrio*” derivante dal termine tardo-latino, *martīrium*, variante di *martyrium*, che la vulgata ha trasformato in “*Mortorio*”) a fine Settecento era ancora vivo e che probabilmente, qualche anno, ne saltasse la rappresentazione, forse per la formula assai complessa della messa in scena, rispetto al più semplice impianto del *Dialogo*, per numero di attori, comparse e scenografia.

Del “*Martorio / Mortorio*” di Acì non si trovava un “libretto”, nemmeno un canovaccio-scenario che potesse rendere più tangibile, ad esempio, quanto Vigo, Bella, Musmeci e Pricoco ricordano nei loro scritti; la semplice descrizione degli eventi non ha efficace resa al pari della lettura di un testo-libretto del “*Martorio*”.

Sarà cosa gradita agli studiosi, ma anche al lettore accorto ed edotto, apprendere che l’aver ritrovato in una Miscellanea della Biblioteca Zelantea un “*Centone*” manoscritto del “*Martorio di Cristo*” del 1794, durante una mia intensa sessione di studio nella scorsa estate, pone rimedio alla lacuna: dal testo in questione si può desumere una corretta ricostruzione delle azioni sceniche e sapere come e con quanta intensità esso assolvesse, e con efficacia, allo scopo della sacra rappresentazione.

“*Centone*” non va assolutamente inteso come termine dispregiativo che sminuisce intrinsecamente il contenuto, ma deve essere preso come termine che indica la raccolta di ogni recita posta in essere da personaggi in ogni quadro scenico e azione sacra.

L’opera (◀ v. pp. 32 e 34 ▶) identificata come “*Centone*”, così risultante da un’etichetta evidentemente posticcia apposta al frontespizio (da cui sono tratte le parti tra virgolette di cui sopra e le illustrazioni qui riportate), è «***Il Trionfale Ingresso, E Martoro di Gesù Cristo Sig.^r nro in Gerusalemme. Opera tragico = scenica, che suole rappresentarsi in ogni Anni***

⁶⁹ Lionardo VIGO, *Storia di Acireale* vol. IV, 1897-1900, pp. 143-146, e passim. Ovvero: Lionardo VIGO, *Opere*. Acireale, Tipografia Donzuso, 1897- 1900, Vol. IV, *Critica. Storia. Belle Arti. Industria*. Acireale, 1900, 683 pp., sta in “Biblioteca della Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale dell’Università degli studi di Catania - Catania (CT)”, nella sotto-sezione *Storia. Letteratura. Politica* contiene: *Il Mortorio di Acireale* (p. 146); sull’origine dei *Dialoghi* parla a p. 140 (v. anche Pricoco, cit. a p. 8); *Il teatro di Acireale* “al chiuso” è stato istituito e fondato nel 1656 dal sac. Cherubino Alliotta ed è menzionato alle pp. 143-146, “nel trascorso secolo [1700] e nei primi anni di questo [1800] vedevasi popolato, e da elette compagnie comiche e dalle armonie del Raimondi e dal Platania rallegrato [...]”.

⁷⁰ Lionardo VIGO, *Critica. Storia. Belle Arti. Industria*, (sotto-sezione *Storia. Letteratura. Politica*), in *Opere*. Acireale, Tipografia Donzuso, 1900, Vol. IV, sta in “Biblioteca della Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale dell’Università degli studi di Catania - Catania (CT)”, *Il Mortorio di Acireale*, p. 146.

Parte Prima

Città

Soldati, e Popolo tumultuando, e cantando a coro
si ritrovano in scena tutti in ordinanza

Coro

Sera il Barbaro Sionione

Ferme vil di sangue Ebreo

Ch' il coraggio Filisteo

Torna audace ad insultar.

Cada l'Empio al suolo e sangue

Versi pur l'impuro sangue

Che Dagon placar dovrà

Terminato il coro entrano in scena dal luogo ove
si ritrovano, e subito escano altra volta

Scena Seconda

Galateria Reale Orozambo seduto in trono, Lamoro,
seniori seduti intorno eguarchie, indi Telindo

Oroz: Qual tumulto di voci
Non compresi abbastanza?

Lam: Anch'io signor te-interi, e puve ignoro
la cagione qual sia!

Oroz: Dorggiana Lamoro
Alla turba che grida

Dorggiam l'orecchio ad'ascoltar che dica.

Telindo con porzione di Popolo

Telin: Sire la sorte amica

Dentro le nostre mura alfin condurre

Ece Telin: e Popolo
lo dalla 3^a di si-
nistra

tre Inclusivam.^{te} nella gran Piazza del Duomo Mag.^e dell'Amplissima e Fedelissima Città di Acireale La Domenica delle Palme. Centone. Mettodicamente coordinata, Corretta, e Riformata nell'anno 1794»⁷¹.

Se mons. Salvatore Bella è incline ad esaltare **Acireale per il Mortorio ed Acì Catena per i Dialoghi**, il Musmeci, che attesta al XVI secolo l'inizio delle rappresentazioni sacro-drammatiche in Jaci, ritiene che “Acireale anziché primeggiare sulle altre città, ad esse poteva semplicemente equipararsi, stante che, più o meno quasi dappertutto aveva luogo simili rappresentazioni⁷²”, quindi dapprima afferma il contrario di Salvatore Bella che dà il primato ad Acireale per il Mortorio, mentre poi si sofferma a rilanciare che “qualche cosa doveva [...] sempre distinguere” la sua patria, [Acireale] “come nella chiesastica, così nella musica profana [...]” e “in certa guisa renderla superiore alle città consorelle”⁷³.

Orbene, la seconda nota mostra, invece, un pizzico di campanilismo e pare abbastanza evidente che reputa – comunque – il Mortorio di Jaci un evento sensazionale, raffrontandolo con la rappresentazione “del celebratissimo *Atto della Pinta*, opera del benedettino don Martino Folengo di Mantova”, che proprio dal 1562 attirava in Palermo gente da tutte le parti della Sicilia⁷⁴. Scompare ogni ombra di dubbio sulla sua malcelata neutralità quando scrive: «La città nostra divenne ben presto famosa e nell'isola e nel continente eziandio, per la grandiosa rappresentazione del mortorio di Cristo che vi si faceva [...]»; già dal 1562 “e fin circa 1820”, come riferisce mons. Di Giovanni [citato da Musmeci], essa “chiamava annualmente un popolo immenso pel su accennato mortorio”⁷⁵. Una falsa modestia, dunque, che è smentita dalle grandiose descrizioni date del Mortorio di Jaci, ovvero che richiamava “un popolo immenso”⁷⁶ e che vi “pigliavano parte [...] ben centinaia di attori” e che il “palco stendevasi dalla Madrice [sic] fino al Palazzo Municipale, l'uno e l'altro mettendo in comunicazione” e che “più che la musica era la scena che nel mortorio meritava speciale attenzione”⁷⁷.

Chissà se tra Salvatore Bella e Zaccaria Musmeci si sia mai innescata una “querelle”, plausibile se si pensa che l'opera del secondo esce che il Bella è in vita e, per di più, il 13 giugno 1909 viene creato vescovo da Pio X⁷⁸. È netto e contrario il loro punto di vista, tanto che Musumeci, di Acireale, sottolinea “la sua specialità nelle tanto celebri esecuzioni e rappresentazioni di oratori e dialoghi”, a motivo dei quali gli antenati, espandendosi “dovunque [...] la fama di città eminentemente musicale, andavano giustamente fanatici”⁷⁹.

Però, si è già detto di come Salvatore Bella descrivesse il “proscenio” di Piano Umberto e va aggiunto adesso di come raccontasse del “popolo immenso” (a cui aveva fatto ecco

⁷¹ Cfr. Miscellanea L. VIGO, 102, sta in “Biblioteca Pinacoteca Zelantea”.

⁷² Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale [...]* cit., p. 61.

⁷³ Zaccaria MUSMECI (don), Idem, p. 61.

⁷⁴ Zaccaria MUSMECI (don), Idem, pp. 60-61.

⁷⁵ Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale [...]* cit., p. 60; Musmeci cita da Di Giovanni, non menzionando l'opera e il luogo.

⁷⁶ Zaccaria MUSMECI (don), Idem, p. 61.

⁷⁷ Ibidem, p. 61.

⁷⁸ Cr. *La Chiesa di Acireale e la sua storia*, in “Annuario Diocesano 2008”, sta in ASDA, p. 24.

⁷⁹ Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale [...]* cit., p. 61.



Piano Umberto, “lu chianu” (vista notturna), Aci Catena

«... Il proscenio stendevasi per una cinquantina di passi, dall’antica Casa comunale [bandiere] sino a mezzo piano: serviva per la platea la larghissima strada [linea rossa] che dal piano arriva alla chiesa del SS. Sacramento [al ★]» (v. p. 9).

Musmeci del “Mortorio” di Aci) che “accorrevano da quanti paesi erano [...] vicini – è Bella riferendosi ad Aci Catena – ed anche più lontani”, sottolineando dei *Dialoghi* catenoti come essi rivelassero “la nobiltà, la religiosità e l’ardito pensare del [...] popolo”.

Nel paese “non esistevano altre usanze speciali, ma il *Dialogo* valeva per tutte”⁸⁰.

⁸⁰ Cfr. *Memorie storiche del Comune di Aci Catena [...] / pel Can. Salvatore Bella. [...]*, cit. 191.

3. La “Cantata” tra fede ed arte diviene “ lirica”

Zaccaria Musmeci è anche attento osservatore e critico della produzione di genere e nella sua pubblicazione ne traccia, in riferimento all’organismo musicale (capitolare ma economicamente comunale), le origini e le evoluzioni avutesi nell’Ottocento.

Quando parla dell’evoluzione di forma e stile ne reputa addirittura disdicevole l’inclinazione liristico-teatrale troppo sdolcinata e melodrammatica, connotata all’“operistica” catanese, cui non furono immuni, secondo lui in senso negativo, persino gli otto-novecenteschi maestri, musicisti e direttori, quindi per estensione di Caravaglios, Doncich, Monterosso e Mineo, dato che l’occasione di una “Messa” di Caravaglios diede il destro al canonico Musmeci per appalesare come taluni non seppero cogliere la riforma della musica per il “teatro sacro” partita e involutasi rispetto al *Motu proprio* di Pio X, cultore delle arti, e alle linee guida che vi si leggevano al suo interno. Mi riferisco alla eleganza degli stili dettati al genere sacro di chiesa e della musica in piazza che doveva arricchirsi del polifonismo classico del XV secolo che, secondo il Musmeci, era quello che anche “il sommo Verdi” proponeva e non quello sfociare nelle *sperimentazioni* “barocche” condotte sino ad allora, e dopo, quando la musica “di fede” cercava la teatralità. Ma è proprio questo gusto che aleggia nell’estetica del *dramma* e del *dialogo*, poiché **le cantate sacre e gli inni ispirati ai Santi e agli episodi biblici si ascrivono al genere oratoriale**, quello che dal **Doncich** e dal **Monterosso** (sulla scia di **Caravaglios**) è diventato “oratorio profano”, dal punto di vista delle sonorità, tutt’altro che “aria da chiesa” (l’allusione a Stradella è voluta). Non si può negare che ci sia una certa differenza tra la musica sacra da dare in chiesa per la liturgia e la musica delle sacre rappresentazioni da dare all’aperto, su palchi e prosceni.

A proposito di ciò, attraverso **Vincenzo Ricca** e per testimonianza di **Carmelo Bellini**, si apprende che suo fratello Vincenzo (1801-1835), già a 16 anni, quando componeva la *Cantata per Sant’Agata* (diretta dal padre Rosario il 5 febbraio 1817, maestro di Cappella alla Cattedrale di Catania) aveva capito che sin dall’ora, col suo *Genio sovrano e divinatore*, come la musica sacra, destinata a “cantarsi in chiesa, fosse ben diversa da quella che si cantava in pubblico, nella tradizionale cantata dei giovani la sera del **3 Febbraio** nella piazza del **Duomo di Catania**”. Ciò richiamato proprio per avvalorare l’assunto della tesi che qui si profila, cogliendo l’occasione per sottolineare aggiuntivamente che anche l’“ornato” bandistico predominante all’epoca era lasciato per far largo ad una chiara armonia “che rallegrava lo spirito” e a una fluida melodia che “esprimeva la letizia dei catanesi”⁸¹.

Nel degrado della musica sacra e la decadenza della “Cappella Reale di Santa Venera”, don Zaccaria Musmeci, insieme ad una velata denuncia dell’incuria dell’amministrazione che non organizza la scuola di musica – soprattutto la formazione corale (e che invece al 3 di febbraio 1911 ne sopprime il glorioso istituto) –, fa passare, tra l’altro, il disappunto verso quella evoluzione della musica nel tempo (di cui anche Vincenzo Bellini avvertì il gusto estetico) giungendo ad affermare: «La nostra cappella, fiorente una volta, e fin circa un decennio addietro, con la musica del tempo, non fu più tale con la musica propria della Chiesa, forse per l’incuria di chi doveva sorvegliare l’andamento»⁸².

⁸¹ Vincenzo RICCA, *Vincenzo Bellini. Impressioni e ricordi*, Catania, Giannotta, 1932, p. 21; attualmente di questa Cantata si sono perse le tracce.

⁸² Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale. Monografia. Seconda edizione*

Quella “Messa” di Caravaglios rappresenta la frattura tra il gusto ecclesiale della tradizione (che nonostante le apparenze non dispiacque a Musmeci) e quello profano che corre e si trasforma nei secoli e che rende incontenibile il determinato disappunto del sacerdote cultore di musica, come rivela anche lo studio fatto da Angelica Tomaselli⁸³.

I fatti sono questi. In occasione della Festa dell’Annunziata, venerdì 25 marzo 1898, si apprende dal periodico “La Patria” che Caravaglios dirige una messa composta per l’occasione ed eseguita dall’orchestra della Reale Cappella in maniera inappuntabile, secondo quanto riportato dal periodico⁸⁴. Da questo, Zaccaria Musmeci, trae spunto per appalesare le sue convinzioni e far intendere precisamente come veniva a compimento tutto il suo ragionamento sulla involuzione musicale in seno alla “Reale Cappella”, quindi, nella sua opera *Del culto della musica in Acireale* chiarisce: «Se non che, la riforma iniziata appena dal Neri, specialmente con una messa a sole voci, scritta pel Giovedì Santo dello anno 1893, non fu efficacemente seguita dal Maestro **Raffaele Caravaglios** che gli succedeva immediatamente, e dimorava fra noi due anni appena, fino al 1899. La musica del Caravaglios, quantunque non scevra di peregrine bellezze e di quel classicismo proprio delle composizioni per Chiesa, tuttavia, perché sensazionale abbastanza e fors’anco un po’ troppo ricca di effetti, specie nella strumentazione, poco si addiceva alla serietà e gravità della sacra Liturgia»⁸⁵. Rende merito a don Zaccaria la coerenza nell’indicare come concausa dei regressi della “Cappella” la civica Amministrazione e la politica locale, difatti, fa notare:

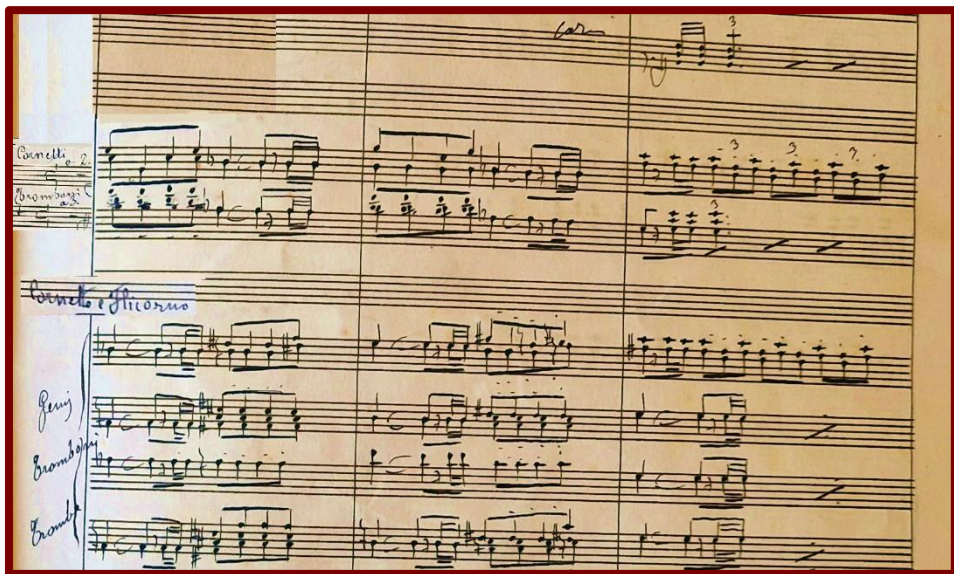


accresciuta e riformata, Acireale, Tipografia Editr. XX Secolo, 1911, p. 59.

⁸³ Cfr. Angelica TOMASELLI, *Storia dei complessi bandistici di Acireale*, Tesi di Laurea, A.A. 2007-2008, (inedito), pp. 72, sta in ASC_MA.

⁸⁴ “La Patria” (25 marzo 1898) presso la “Zelantea”.

⁸⁵ Zaccaria MUSMECI (don), *Del culto della musica in Acireale* [...] cit., pp. 56-57.



◀ “Fanfara” ▲ dell’*Allegro moderato* dell’*Inno S. Venera* di A. Doncich
Archivio Storico Comunale di Acireale (idem p. 46)

«Se egli [Caravaglios] però, per le solite e malaugurate quistioni [sic] di partito, non fosse stato sì presto costretto ad abbandonare la nostra Cappella, avrebbe di certo seguito ed attuato la già incominciata Riforma, non facendo in lui difetto le qualità ed i pregi di un artista di valore e di genio»⁸⁶.

Piaccia o non piaccia, e con tutto il rispetto verso il Musmeci, tuttavia, il genere sacro si libera dagli antichi canoni dei retaggi medievali e rinascimentali, trabocca, invece, di quegli impasti timbrici e melodici che da *Cantata* si fanno “opera lirica”, con Cabalette, Cavatine.

Difatti, la *Cantata*, fissata, nella Sicilia del XIX sec., nella “canonica” forma tripartita di (Inno, Preghiera, Cabaletta), deriva inequivocabilmente dalla scarlattiana forma tripartita della *sinfonia barocca*, le cui parti non sono da considerarsi *Movimenti* ma *Tempi*. Tempo come sinonimo di “andamento”, quindi ecco “Allegro”, “Largo”, “Allegro vivace” (o cabaletta). Il palermitano, a Napoli, **Alessandro Scarlatti** non è colui che ha fissato la forma tripartita della *Cantata* di cui si dice: le sue, sacre e profane, con formule varie e con improvvisazione nei recitativi, in verità non ebbero una struttura modello, spesso non erano calibrate entro la battuta-misura e seguivano, invece, il ritmo a interpretazione del direttore, cioè il *tactus*. Eppure, a mio modesto parere, ne è stato involontario ispiratore.

In essa, le arie sembrano da “melodramma”, ma “note” del tutto inaspettate sono l’inserimento di frequenti squilli di trombe (introduzioni, attacchi, incisi a fine fraseggio, o riprese) che richiamano – tra Otto e Novecento – lo stile “**fanfara**” delle marce militari o delle parate reali (vedi sopra e a fianco e alle pp. 40 e 54, tratteggio celeste). Aurelio Doncich, nella *Cantata per Santa Venera* anticipa ed avalla lo stile del coetaneo e amico Giuseppe Monterosso, autore di *Inni* e *Cantate*.

⁸⁶ Zaccaria MUSMECI (don), *Idem*, p. 57.

1

Inno popolare a S. Agata.
per le feste centenarie. (1911)

Parole - D. A. Corsaro
Tempo di marcia

D. R. Licciardello.

FF deciso

mf

Si Sol

fa

R2

fa

L'andamento lirico-teatrale di entrambi si affianca agli accenti tipicamente marziali del “pezzo” da banda che servono con squilli di tromba, cornette, flicorni a sottolineare lo sfarzo della preghiera, che, prima languida, si annuncia poi fervida e accesa come fiamma ardente (toni da fanfara sono evidenti anche in

Doncich e Monterosso, quindi, determinano un *modus operandi* a cui molti a seguire, autori e trascrittori, coscienti o inconsapevoli, si rifaranno: don Rosario Licciardello, don Antonio Maugeri, Orazio Sapienza, Salvo Miraglia, Nino Anfuso, Alfio Zito (v. avanti).

Esempio antesignano di questa deroga dal canone prettamente sacro, che si orienta verso la “teatralità”, parrebbe essere inconsapevolmente “fondato” dallo stesso **Vincenzo Bellini giuniore** che “sedicenne esprimeva nella cantata [a Sant’Agata] la gioia nella introduzione-Inno” raggiungendo punte di malinconica meditazione nella preghiera-largo, si discostava dai canoni sacri le sonorità che divenivano *teatralmente recitanti* “e svolgeva mediante le voci una melodia solenne si direbbe quasi epica in forma di fuga” (così Ricca) scintillando il brio “nello allegro finale” e “quella vivacità del giovanissimo con compositore” (e la terza parte doveva essere la terza “strofa”, ovvero la cabaletta con lo stretto, la parte musicale accelerata).

«Insomma, Vincenzo Bellini – continua Ricca – a dire del di lui fratello Carmelo dimostrava nella famosa cantata la perfetta euritmia e la luminosa chiarezza delle idee melodiche: dimostrava egli altresì nei diversi pezzi musicali ond’era composto quel lavoro,

un carattere ora dolce, ora melanconico, ora ridente e infine festoso»⁸⁷.

Di questo inesorabile ma opportuno processo di sviluppo, non si sono perse le tracce nell'Ottocento, ma varcato il Novecento si sono radicate negli anni Duemila, tant'è che esse non sono avulse nel ferrato compositore, sacerdote Antonino Maugeri (1918-2008) che rappresenta, a mio avviso, l'arco ancora teso che vibra lo scoccare dell'arte.

Tutto questo fermento culturale che parte da lontano, insiste e persiste tra **Acireale, Aci Catena, Catania e d'intorni**, mai pare affievolirsi. Cambiano i modi e i tempi delle forme del sacro concerto, cambiano a causa della disponibilità finanziaria e delle varie sensibilità politiche, del diverso peso che si attribuisce alla salvaguardia dei retaggi etnico-storici ed antropici.

Dialogo e Cantata, usando un paragone con i processi della chimica suscitati dai catalizzatori, che provocano catalisi, sono come due generi che hanno subito l'influenza della scrittura rinascimentale e barocca, ne hanno assunto tutti gli elementi provocanti catalisi che poi non si riconoscono più ben distinti all'interno di quello che potrebbe essere il nuovo genere, ovvero come una sorta di nuovo organismo che muta e varia nell'estro compositivo del musicista. Quegli elementi costituiscono, insomma, necessarie premesse che poi non entrano a far parte del prodotto finale. Per comprendere meglio questo discorso vale la pena approfondire, almeno, alcune linee di fondamentale evoluzione.

I primi usi del termine “Cantata” sono tali da indicare una molteplicità di stili musicali e di testi poetici (spesso parafrasati, adattati, arrangiati), quindi musica destinata ad essere, in contrapposizione a una sonata. Lo sviluppo di arie poetiche, su strofe su cui si era variata una melodia con *basso continuo*, si ebbe anche nelle opere vocali di carattere cameristico di Claudio Monteverdi (1567-1643)⁸⁸, come avveniva negli ultimi madrigali.

È nel 1620, in una raccolta di **Alessandro Grandi**, intitolata *Cantade*, che compare per la prima volta il nome “Cantata” destinato in seguito ad avere maggior precisione di significato. Apposizioni più diverse si associano alla cantata: capriccio-cantata, o affetti-cantata (*affetti*: composizione sentimentale) e così via con dialoghi, echi, enigmi, scherzi; ma anche titoli bizzarri come *Fuggilotio musicale* (Caccini, 1613), *Recreatione armonica* (Anerio, 1611), *Grazie ed affetti di musica moderna* (Negro, 1613), *Strali d'amore* (Boschetti, 1618), *Fanfalughe* (Donati, 1630), ecc.. Ronga scrive che alla varietà del

⁸⁷ Interessa qui proseguire il pensiero di Ricca in quanto dice: «Dobbiamo quindi constatare con dolore la perdita di codesta cantata, come purtroppo è avvenuto di tanti altri pregevoli lavori musicali della prima giovinezza di Vincenzo Bellini, da lui composti avanti che partisse per Napoli per studiare nel Reale Collegio di Musica di quella città nel 1819», cfr. V. RICCA, *Vincenzo Bellini*....cit. pp.22-23.

⁸⁸ Si veda o si ascoltino, almeno, *Se vittorie sì belle* (1638) e *Armato il cor* (1632), Claudio MONTEVERDI, *Madrigali e canzoni per due e tre voci*, Libro IX (1651) pubblicato postumo, cfr. Claudio MONTEVERDI, *Madrigali e canzonette a due e tre voci libro nono*, Bologna, Forni, 1991, dove si possono verificare già arie, duetti, imitazioni, con solisti; espressamente nel titolo dei *Madrigali* del 1638, pubblicati quando C.M. è in vita si avverte che si va passando ad una diversa funzione del testo e della melodia, nonché delle descrizioni tra le parti, ovvero, *Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che faranno per brevi episodij fra i canti senza gesto* (Libro VIII, 1638), cfr. Claudio Monteverdi. *Madrigali guerrieri, et amorosi. Libro ottavo*, introd. di Iain Fenlon, Sala Bolognese A. Forni, 2005; su musica e poesia, come binomio di *Cantata*, si veda Claudio GALICO, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1979 e Carolyn GIANURCO, *Claudio Monteverdi. Stile e struttura*, Pisa, ETS, 1978; vedi anche la cantata *Il rosario fiorito* (eseguita nell'Accademia dei Concordi a Rovigo, nel 1629 in occasione della nascita del primogenito del reggitore veneziano della città, Vito Morosini) ma anche è memoria di una *Cantata Per lo spozalizio col mare*, tra le musiche andate perse di cui è traccia nelle *Lettere* [Éva LAX (a cura di), Claudio Monteverdi. *Lettere*, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, v. *Lettera* 21 aprile 1618].

titolo corrisponde in realtà la varietà del carattere della cantata stessa, la quale può essere una canzonetta, un'aria elegiaca, qualche volta buffa, lirica o drammatica, o contenere una *scena* che rappresenta un episodio, quindi trasformarsi in *dialogo*, con arie e recitativi⁸⁹.

I vari “movimenti”, o meglio tempi, come appunto la sequenza di introduzioni, fughe (per gli allegri), recitativi, duetti, brani strumentali e prevalenza di voci soliste che ne costituiscono l'ossatura musicale, mirano a comporre un insieme, tale da apparire, nel prodotto finale (ma non in età barocca, v. p. 39), una composizione organica ed equilibrata che sfocia dallo scopo ricreativo a quello sacro, ma non liturgico, se non per la cultura della religione protestante e l'uso che ne fa Bach, che impiegò in maniera più massiva l'uso del corale, quindi il coro. Presto si radicalizza come vero e proprio genere “lirico-operistico”: pensandola connotativamente al 1600 ed al 1700, è difficile comprendere l'attribuzione che ho dato al genere per la specificità di quella sacra, tuttavia è più semplice comprenderla e condividerla se si pensa all'uso e agli effetti nel pieno Ottocento, dove l'idea di *Cantata* – cui già da tempo si era affiancata la forma “oratorio” (di cui si dirà più avanti) – corrispondeva a musica e dramma, seppure senza azione scenica, ma con un pronunciato sinfonismo bandistico o orchestrale (data la varietà dei *Tempi*, di cui poteva comporsi).

Tantoché, almeno per gli effetti timbrici e sonori, d'armonia e di contrappunto, la *Cantata* si possa percepire proprio come un'opera sacra da palco, sebbene concerto o accademia a cui si ascriva. Introduzioni, Aria e Recitativo, di nuovo Aria, Recitativo, Aria, Allegro finale (fuga o cabaletta), quali andamenti sei-settecenteschi, sono elementi catalizzatori, come si diceva, perché sono elementi che nella loro unità indipendente costituiscono parte di quella unità che assommano, interamente, in un “lungo brano musicale”.

Questa idea mi si è ridefinita nella mente anche grazie al suggerimento avuto dal titolo del libro di studi *Die Kantate als Katalysator* (2018)⁹⁰ e, per le parti letterarie che si trovano dentro la *Cantata*, come elementi smembrati e ricostituiti, dallo scritto di Irmgard Scheitler, *Die Kantate als dramatischer Text. Gedanken über die Entstehung der Kantatenform*, dove l'autore parla proprio della “cantata come testo drammatico”, soffermandosi sulle circostanze in cui, in Germania, abbia avuto origine la letteraria “forma cantata”⁹¹, di questo genere tipicamente italiano, così come anche Walther ricorda nel suo *Lexicon*:

«Cantata, pl. cantate, [ital.] cantate pl. cantates [gall.] è in realtà un lungo brano musicale, il cui testo è in italiano, e composto di arie con recitativo inframmezzato; la composizione, invece, è costituita da diversi tipi di battuta, e solitamente a voce sola insieme a un basso continuo, ma

⁸⁹ Luigi RONGA, *Arte e gusto della musica. Dall'Ars Nova a Debussy*, Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1956, oppure vedi più semplicemente *Cantata*, sta in “Enciclopedia Italiana - Giovanni Treccani”, Roma, 1930, alla voce.

⁹⁰ Ritengo in questo l'originalità del titolo: **Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700* [La *Cantata* come catalizzatore. Sullo sviluppo di una struttura-tipo di scrittura musico-letteraria intorno e dopo il 1700], a cura di Wolfgang HIRSCHMANN e Dirk ROSE, Berlino, Boston - De Gruyter, 2018.

⁹¹ Il lavoro di Scheitler sviluppa una disquisizione sul testo letterario poco pertinenti per la funzionalità di questo saggio (giudicando superflue alcune disquisizioni che lì si conducono per la stessa teoria che vi si formula) in quanto credo che sia molto valido per noi la trattazione che ne fa Ronga già nel 1930, cit., vedi). Cfr. Irmgard SCHEITLER, *Die Kantate als dramatischer Text. Gedanken über die Entstehung der Kantatenform* [La cantata come testo drammatico. Riflessioni sull'origine della forma cantata, sta in Wolfgang HIRSCHMANN e Dirk ROSE [a cura di], *Die Kantate als Katalysator* [...], cit., p. 13. V. nota 89.

spesso è provvista di due o più strumenti. Poco tempo fa i francesi⁹² hanno cominciato a musicare la cantata usando testi [della/] nella loro lingua, e lo stesso fanno i tedeschi» (1732)⁹³.

Nel contributo di Scheitler si richiama **Reinhard Keizer** che, nel 1698, fu tra i primi a spiegare la questione della sua origine, e della valenza fondamentale della unita struttura di poesia e musica, nella prefazione al suo “Geisths – Ergötzung” [mentale delizia], ovvero riferendosi alla *Cantata* per voce e basso continuo (*Musicalischen Gemüths-Ergötzung* [“gioia musicale per l’anima”]), usò la dicitura “che fu più volte usata in seguito che la cantata era un pezzo da un’opera [oppure pezzo dell’opera]”, con la caratteristica “di canto dai versi misti [...] vale a dire a volte recitativo, a volte aria [...] e questa ora divertente, ora triste, ora da questo/ ora da quel tono”⁹⁴, come del resto anche Luigi Ronga suggeriva (v. pp. 41-42).

Insomma, il brano doveva essere *tolto* da un’opera o da un’altra per quel che riguarda il testo letterario, ma ritengo che alla stessa stregua anche la musica poteva concepirsi con stili e sottogeneri ora di Allegro, di Largo, di Sinfonia (V.T. Bellini la usa in un *Dialogo*, v. pp. 17-18) o Sonata, di Aria, di ariosi, essendo, già di per sé, membra del “corpo d’opera”.

Quando in Germania – lo lascia intendere chiaramente Scheitler, al di là delle sfumature da traduzione – si scrive e compone in questo modo, pare evidente che si sia degenerato con lo spezzettare troppo il testo poetico, penalizzandone la resa. Tutt’altro in Italia, dove invece, già i primi autori tardo rinascimentali scrivevano appositamente **testi per musica** come nel caso del palermitano **Franciscus Balduccius** (vedi avanti) per i versi (di carattere prevalentemente petrarcheschi) o del già menzionato **Erasmus Marotta da Randazzo** per la musica data ai versi del Tasso.

Così presentandosi, la *Cantata* ha una certa affinità con l’opera barocca, dunque, pur essendo l’esecuzione senza apparato scenico, o ulteriore spettacolarità propria dell’opera, di costruzione melodrammatica. Mi spingo col dire che la Cantata è un Concerto – una Sonata – da dare in sentore di Accademia, tanto che si ispiri ai versi amorosi, tanto che lo faccia da episodi della Bibbia, che ripropose con successo; ovviamente ciò non vale per quelle acesi.

Di **Cantata** si parla spesso nella Storia della Musica, termine molto usato che trascende i secoli, e che, talvolta viene accostato anche all’**Oratorio**, ma esso è solo genere sacro dove vieppiù è drammatizzo lo sviluppo tematico musicale e dell’argomento biblico, privo di scenografia, anche se, talvolta, era prevista l’“azione scenica” come nel “dramma sacro” (non propriamente “oratorio”) di **Emilio de’ Cavalieri** (1600), in alcuni oratori di **Haendel**,

⁹² Il compositore francese Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), che ha studiato con Carissimi, ha trasferito con successo l’oratorio italiano in Francia. Da *Encyclopædia Britannica* e Guido PASQUETTI, *L’oratorio musicale in Italia*, Firenze, Successori Le Monnier, 1906; Domenico ALALEONA, *Studi sulla storia dell’oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1908.

⁹³ Johann Gottfried WALTHER, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732, p. 134 (qui oltre alla definizione principale vi è anche quella di: Cantate amorese, C. morali C. Spirituali, Cantar’alla Bastarda).

⁹⁴ Id, p. 13 e n.



nel tardo Seicento e nel classicismo rococò, proto-illuminista. Non ci sono costumi, e le parti tra un'aria e l'altra sono solo recitate, senza musica; più avanti anche l'oratorio farà ricorso a recitativi in stile operistico come già nella *Rappresentazione di anima et corpo* (E. de' Cavalieri)" dove è musica "per recitar cantando"⁹⁵. Di **Francesco Balducci** (Palermo, 1579 – Roma, 20 novembre / 31 dicembre 1642), ad esempio, Walther dice "**poeta molto apprezzato, nato a Palermo in Sicilia** – traduco liberamente dal tedesco – **fu il primo a "inventare" [scrivere] poesia per l'"Oratorio⁹⁶ o Cantata" [so zu Oratorio oder Dialog], che prima si diceva Dialogo**"⁹⁷.

Da notare, inoltre che **Walther** parla espressamente di *Oratorio* e di *Cantata*, citandoli in italiano proprio perché sono forme che si attribuiscono alla tradizione musicale dell'Italia⁹⁸.

◀ **Incoronazione della Vergine di Girolamo Siciolante sec XVI** (Museo Diocesi di Sermoneta LT)

Sta di fatto che l'**Oratorio di Natale**, di **Johann Sebastian Bach**, è considerato (a ragion veduta) una macro opera a forma di cantata, cioè un ciclo di cantate distinte e autonome (ben sei) messe insieme. "Bach garantisce a ciascuna delle sei cantate – sostiene difatti **Federico**

⁹⁵ Agostino MANNI (1547-1618), *Rappresentazione di anima, et di corpo nuovamente posta in musica dal sig. Emilio del Cavaliere per recitar cantando. Data in luce da Alessandro Guidotti bolognese*, Roma. Appresso Nicolò Mutij l'Anno del Iubileo, 1600. Riedizione: Castrocara Terme. Tip. Moderna F.lli Zauli, 1978. Padre Agostino Manni è l'autore delle parole.

⁹⁶ Fu con *La Fede e Il Trionfo*, cfr. Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, V. 1, *The oratorio in the baroque era: Italy, Vienna, Paris*, Chapel Hill, UNC Press Books, 1977, p. 179.

⁹⁷ Johann Gottfried WALTHER, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig. Wolfgang Deer, 1732, p. 66.

⁹⁸ Verifico anche che il Walther nel suo *Lexicon* cita da "f. Mongitoris", si veda Antonino MONGITORE, *Bibliotheca Sicula sive de scriptoribus siculis qui tum vetera, tum recenti ora saecula illustrarunt notitiae locupletissimae*, Palermo 1708 (consultabile nella rist. anast. Forni, Modena 1971), p. 203-205.

Terzi – una grande unitarietà di temi e di forme musicali: è doveroso, perciò, concepire l’Oratorio di Natale non come un insieme di sei cantate ma come un’unica cantata esapartita⁹⁹.

Balducci fissa la “forma” poetica dell’oratorio con *Il Trionfo ovvero la incoronazione di Maria Vergine e La fede, ovvero Il sacrificio di Abramo*¹⁰⁰.

I due testi del Balducci, molto probabilmente, furono scritti per l’**Oratorio della Vallicella** (Roma), sui cui libretti comparve per la prima volta, a stampa, la denominazione di “oratorio”, mentre non si ha più alcuna traccia della musica.

Il *Trionfo*, o *Incoronazione di Maria V.*, è strutturato in un atto in forma assai semplice, mentre *Fede, o Il Sacrificio di Abramo*, è in due Atti; il primo è di libera invenzione, più aderente al testo biblico il secondo, “ove l’episodio è drammaticamente narrato e insieme meditato entro il vasto quadro dell’opera redentiva, da personaggi monodici, come Abramo, Isacco”, cioè solisti come l’*historicus* che impersona il narratore, “e polifonici, come Coro di Vergini e Coro di Savi”¹⁰¹. “Poesie già miste di drammatico, e

«Chi fusse il primo che questo titolo mettesse in opera, a noi non è certo noto, né meno ai Padri di Tal Congregazione [di S. Filippo Neri] – aveva scritto l’arcade **Crescimbeni** – che noi abbiām sopra di ciò interrogati: egli è però certa cosa che non dovette ciò adivenire molto innanzi la metà del mentovato secolo [XVII], non trovandosene prima del fiorir di **Francesco Balducci** che morì circa l’anno 1645, tra le Rime del quale ne sono due, l’uno intitolato la Fede, ove si spiega il Sacrificio di Abramo, e l’altro, il Trionfo, sopra la Santissima Vergine»¹⁰².

Poco più tardi, nel 1744, Francesco Saverio Quadrio, gesuita, con l’incipit dubitativo-concettivo, dice: «[...] tuttavia se vogliamo badare a componimenti stampati, niun se ne trova prima del fiorir di Francesco Balducci che morì circa l’anno 1645 [1642]; tralle Rime del quale ce ne sono due [...]»¹⁰³, alludendo a lui come creatore del termine-forma “oratorio” in poesia.

Il termine *Oratorio* deriva, dunque, dagli intrattenimenti musicali e morali che erano eseguiti dopo i “Sermoni... e le altre divote operazioni”¹⁰² nell’Oratorio di Santa Maria in Vallicella, istituito nella metà del XVI secolo da **San Filippo Neri** (come luogo dove si prega e si sta insieme); esso è un genere musicale eseguito in forma di concerto, che, a differenza dell’opera lirica, è senza rappresentazione scenica o personaggi in costume.

Generalmente composto per solisti, coro e orchestra, a volte con un narratore, l’*oratorio* è solitamente di soggetto religioso, ma può anche trattare argomenti profani.

⁹⁹ Cfr. Federico TERZI, *L’Oratorio di Natale di Johann Sebastian Bach*, sta in “LineaTempo” (Milano), n./vol. 24, dic. 2020, p. 71.

¹⁰⁰ Cfr. CRESCIMBENI, *L’Istoria della volgar poesia* [v. nota 102], pp. 312-313 e Guido PASQUETTI, *L’oratorio musicale in Italia*, Firenze, Successori Le Monnier, 1906, cap. XI, pp. 207-233 (*Fede*); Domenico ALALEONA, *Studi sulla storia dell’oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1908 pp. 203 e 350-381 (*Trionfi*).

¹⁰¹ Cfr. Enzo NOÈ GIRARDI, *Francesco Balducci*, sta in “Dizionario Biografico degli Italiani - Giovanni Treccani”, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1963, Vol. 5, ovvero alla voce.

¹⁰² Giovan Mario CRESCIMBENI, *L’Istoria della volgar poesia scritta da Giovanni Mario de’ Crescimbeni canonico di Santa Maria in Cosmedin e Custode d’Arcadia. Nella seconda impressione fatta l’anno 1714 d’ordine di ragunanza degli Arcadi, corretta riformata e notabilmente ampliata e in questa terza pubblicata co i Commentarj intorno alla medesima, riordinata e accresciuta [...]*, in Venezia, presso Lorenzo Basegio [1730-1731, 6 Voll.], 1730, I vol., libro III, pp. 312-313.

¹⁰³ Sono *Il Trionfo* e *la Fede*; cfr. *Della storia e della ragione d’ogni poesia del volume terzo, parte seconda di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù. Dove i libri secondo e terzo, trattanti della Drammatica sono compresi. Alla serenissima Altezza di Francesco III duca di Modana, Reggio, Mirandola &c.*, Milano, “Nelle stamperie di Francesco Agnelli”, 1744, p. 495.

Maestoso

Flauti

Oboi

Clarini $B\flat$

Corni in Fa

Fagotti

Trombetti $B\flat$

Tromboni

Ophicleide

Timpani D $B\flat$

Coro

Soprani

Contralti

Tenori

Bassi

x Violini 1^a

Violini 2^a

Viola

Violoncello

x Contrabasso

Cello

La *Rappresentazione di anima et di corpo* di **Emilio de' Cavalieri**, di cui si è già fatto cenno, prodotto nel 1600 con azione drammatica, incluso il balletto, è il testo più antico di azione scenica, accostabile a *Oratorio*, ma non espressamente tale, nel suo frontespizio, né altrove viene identificata come “oratorio”¹⁰⁴, essendo un’evoluzione di *dialogo*.

Di fatti, va precisato ulteriormente che l’*Oratorio* ha una sua più diretta corrispondenza col genere sacro dei *Dialoghi*, di cui certamente si sente meno parlare persino tra gli addetti ai lavori, per essere quello un genere davvero proprio e vigente tra Settecento e prima metà dell’Ottocento, poiché dopo, o si parla e si pratica di *oratorio novecentesco* (Lorenzo Perosi, Licinio Refice, Dante D’Ambrosi, 1902-1965, Rodrigo Di Rocco da Castelliri, O.C.D, 1915-1968, ed altri), specie nella scuola romana o di ***Cantata tipica del Catanese*** (con soli vocali e strumentali e coro o solo coro).

4. La Sicilia nella Storia della Musica. Cantata forma epigona fiorente.

In effetti, se si dovesse parlare di “*Storia della Musica Siciliana*”, si dovrebbe dire che il *Dialogo* parte dalla Sicilia come “dramma musicale”, ovvero come forma che si origina e si sostituisce pian piano alla *Laude* medievale, senza musica, di cui si diceva all’inizio, divenendo *Dialogo* con musica e azione scenica, drammaturgico, diverso da quello che sarà l’*Oratorio* nel XVII sec., genere letterario di “poesia mista di drammatico e narrativa” (Crescimbeni, p. 45n 100 e 102), dapprima, e musicale, poi, eseguito in forma di concerto gnomico-didascalico.

Il *Dialogo* ebbe una lunga strada: Catania, Palermo, Messina, poi Napoli, fino a toccare Firenze, Bergamo e l’Europa. Ma fu soprattutto in Sicilia, nel territorio sub-etneo e nello spicchio sud-orientale, che si determinò una linea di successione e sostituzione da quello all’*Oratorio* e alla *Cantata*, quest’ultima sopravvissuta tra le forme devozionali di genere.

Così avviene ad **Acireale**, **Acì Catena**, **Acì Platani**, città e frazioni consorelle, **Giarre**, **Mascalì**, con la frazione Puntalazzo, Nucifori (frazione di Sant’Alfio), ma anche a **Riposto** (per San Pietro)¹⁰⁵, come in un po’ tutti i paesi della fascia etnea e costiera: **Adrano** (per S. Nicolò Politi, “Inno tessuto” di don Pietro Branchina), **Mascalucia**, **San Giovanni Montebello** (per il Battista), **Sciara** (per il “Carmelo”), **S. Giovanni la Punta** (all’Evangelista), **S. Gregorio**, **Gravina di Catania** (S. Antonio, PD), **Misterbianco**, **Maniace**, **Motta S. Anastasia**, **Belpasso**.

Catania compresa e la sua area metropolitana sono interessate da questo fenomeno che raggiunge anche il messinese (Malvagna), e, più a sud-est, la città federiciana di Augusta.

In questi luoghi, annualmente, *Cantate* e *Inni* vengono eseguiti in occasione delle feste patronali, per fede, quindi per il culto, oppure vengono suonati in concerti che ricordano la tradizione e che fanno gustare, in ogni caso, della buona musica, sacra, ma... non troppo.

Al riguardo si vedano almeno le esecuzioni della *Cantata per Santa Venera* di **Aurelio Doncich** del 24/26 luglio 2010 ad Acireale con la direzione del maestro **Salvo Miraglia** che, ad esempio, ha composto la musica per un “Inno a Sant’Anna” di Malvagna (ME) e parole e musica per l’“Inno a San Sebastiano” di **Maniace** (CT), e ne ha strumentati diversi.

¹⁰⁴ Vedi ancora e più diffusamente Guido PASQUETTI, *L’oratorio musicale in Italia*, Firenze, Successori Le Monnier, 1906 e Domenico ALALEONA, *Studi sulla storia dell’oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1908; e *Rappresentazione di anima, et di corpo* [...] posta in musica dal sig. Emilio del Cavaliere per recitar cantando [...], cit..

¹⁰⁵ Cfr. Salvatore ROSSI BONANNO (autore), *All’Immortale Gloria Del Primate Apostolo S. Pietro. Padrone della Comune del Riposto*: “No, come segna il reprobato” (1851) e “Chi per le vie del secolo” (1853), Acireale, Donzuso, in *Miscellanea C. IX*, coll. B 17-11-13, in BZA, al segno 33/21.

Inno a Santa Venera

Aurelio Doncich
arr. per banda Salvo Miraglia

Maestoso $\text{♩} = 72$

Flauti

Oboe

Fagotti

Clarinete in Es

1° Clarinetto Sb

2° Clarinetto Sb

3° Clarinetto Sb

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

1° 3° Horn in F

2° Horn in F

1° Trumpet Sb

2° Trumpet Sb

1° Trombone

2° Trombone

Bass Trombone

Soprano Cornet in Es

1° Flugelhorn

Euphonium

Tuba

Timpani

Tamburo

Soprano

Contralto

Tenor

Bass

Inno S. Venera di Doncich, arr. per Banda di Salvo Miraglia (16.07.2009)

Alto
Come
Prima

(14)

to! Ho! Ho! ai buco o la ga mare che tu per già noi tuoi fi - gli c'è un po' più

to! Ho! Ho! ai buco o la ga mare che tu per già noi tuoi fi - gli c'è un po' più

Ci Salvò (Inno-Cantata di Giuseppe Monterosso, Aci Catena, 1909)
Particolare dell'Allegretto del III Tempo
(Partitura donata alla famiglia Cerilli-Monterosso da Mario Patanè nel 2006)

◀ Vibranti emozioni suscita la *Cantata per Santa Agata* (attribuita a **Michele Giarusso**, rinvenuta, in partitura per piccola banda, e conservata nell'Archivio Storico Comunale di Catania) intonata (ad esempio) il 3 febbraio 2003, in Piazza Duomo a Catania, dal coro “**Giuseppe Tovini**”, diretta da **Giovanni Raddino**¹⁰⁶ ed accompagnata da un'orchestra di fiati, o del 3 febbraio 2013, nel Santuario di S. Agata al Carcere (in occasione della consegna all'arcivescovo metropolitano di Catania, **Salvatore Gristina**, dell'anello con l'effigie della Santa) dalla “Corale Polifonica S. Agata al Carcere”, organo e tromba *concinenda* rispettivamente di **Paolo Cipolla** [n.1972, ins. di lett. greca all'Univ. di Catania], e di **Filippo Sapienza**, e percussioni di Gianluca Timpanaro, parimenti direttore: Giovanni Raddino. In altre occasioni l’“Inno a Sant'Agata” (*cantata* di Giarusso) è stato eseguito anche dal “Corpo Bandistico Gaetano Miraglia”, diretto da Salvo Miraglia che ne ha fatto un'originale trascrizione e strumentazione (v. p. 52), così come è stato per “Inno a Sant'Agata e Coroncina” del **M° Salvatore Riela**.

Già prima si ricordavano le *Cantata per Sant'Agata* dirette da **Rosario Bellini**, tra cui quella scritta dal sedicenne figlio **Vincenzo Bellini**; ora si devono ricordare anche le esecuzioni di quelle dal 2017 a oggi, in Piazza Duomo sempre con il coro “Giuseppe Tovini” al gesto dell'apprezzato e molto noto m° **Pietro Valguarnera** (direttore di molti Cori, nel catanese), accompagnata dall'Orchestra di Fiati “Gaetano Miraglia” di Acireale, sotto la bacchetta del m° **Salvo Miraglia**. Alla commovente *Cantata* si aggiungono, di volta in volta, *inni* sacri detti *agatini*, come quello di don **Rosario Licciardello**, per coro ed organo, scritto in occasione delle feste centenarie (1951), o di altri recuperati dalla tradizione musicale religiosa ed ecclesiale catanese, riordinati e riadattati con notevole merito da vari musicisti, dei quali abbiamo potuto notare l'intento storiografico e musicologico.

Anche in **Acì San Filippo** oggi frazione di Acì Catena (capovolgimenti della Storia), c'è l'usanza della “*Cantata*” al santo di Agira, dal titolo “Su Fratelli”.

La *Cantata a San Filippo d'Agira* di Acì San Filippo è stata scritta per organo, da padre Antonino Maugeri¹⁰⁷ il 25.10.1993, presentata ed eseguita per la prima volta l'11 Maggio 1994, vigilia della festa e giornata della processione delle reliquie (il Breviario del Santo).

¹⁰⁶ Catania, 20 luglio 1971. Dopo aver studiato pianoforte, si è dedicato all'accompagnamento operistico-teatrale ed alla direzione corale. Si è esibito presso il Commiliter di Napoli, in onore dei Capi di Stato Maggiore della Difesa Italiana, Bulgaria, Rumania e successivamente per quella Inglese; per il Comando di AFSOUTH (Allied Forces Southern Europe) presso il Teatro della N.A.T.O. Ha realizzato le colonne sonore del CD multimediale “Noto il giardino di pietra”. Dal 2003 al 2006 è stato Direttore della Corale Polifonica “Giuseppe Tovini”. Dal 2010 al 2022 è stato Direttore del Coro dell'Università delle tre età (Unitre) di Catania. Ha vinto con il Coro Polifonico San Giorgio, il Premio “Regione Sicilia” per la miglior esecuzione di un brano di argomento attinente alle tradizioni popolari siciliane o di autore siciliano. Dal settembre 2016 è Direttore del Coro A.N.P.S. (Associazione Nazionale Polizia di Stato) sez. di Catania. Ha eseguito, in prima assoluta, la trascrizione per pianoforte della Ouverture per la Cavalleria Rusticana di Giuseppe Perrotta, scritta su commissione di Giovanni Verga ed alcuni brani inediti dello stesso Perrotta su testo di Emmanuele Navarro. Per la sua attività di ricerca e studio sul Perrotta è stato più volte citato in - Musica e Musicisti “minori” catanesi tra Ottocento e Novecento. Per conto del Teatro Massimo Bellini di Catania, ha preso parte al Bellini Days. Ha registrato, accompagnando il Soprano Angela Curiale, il CD “Dalle arie da Chiesa alle romanze da salotto”. Nel gennaio 2019 ha ricevuto dall'A.N.P.S la medaglia al valore associativo e nel 2022 l'attestato di benemerita per la direzione corale.

¹⁰⁷ Cfr. Salvatore LICCIARDELLO, *Tutto quaggiù è armonia. Padre Maugeri uomo sacerdote musicista*, Acireale, La Voce dell'Jonio Editrice, 2018; non per la *Cantata* che non vi è menzionata.

INNO A SANT'AGATA

INNO

Allegro Moderato $\text{♩} = 100$

Musica: Michele Giarrusso
strumentazione: Salvo Miraglia

CORO

Flauto

Oboe

Clarinet in Es

1° Clarinetto Sib

2° Clarinetto Sib

3° Clarinetto Sib

Soprano Saxophone

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

Saxo Baritono

1° Corno in Fa

2° Corno in Fa

I Tromba

II Tromba

III Tromba

1° Trombone

2° Trombone

3° Trombone

Trombino Mo

1° Flugelhorn

2° Flugelhorn

Eufonio

Tuba

Timpani

Tamburo

Cassa & Piatti

Contrariamente a quanto si trasmette il loco, le parole “Su fratelli, allora Santa di Filippo andiam festanti, sorge il fremito de’ canti... questa patria egli cullò”, non sono di mons. Salvatore Bella, ovvero sono molto lontane dal suo stile, né sono, senza offesa per alcuno, al suo livello teologico e dottrinale. Del resto nello spartito per organo, l’autore sac. **Maugeri**, non indica, com’è d’uso e d’onore, il nome dell’autore.

Dal 1994 al 2009 è stata sempre eseguita dal “Corpo Bandistico Regina d’Italia” di Aci Sant’Antonio, diretta da **Orazio Sapienza** che la strumentò per banda. Giuseppe Maenza¹⁰⁸, attuale maestro dilettante e fondatore (2019) del Corpo Bandistico Pietro Mascagni di Aci San Filippo, dal 2020 cura la preparazione della parte corale della *Cantata*, addestrando il coro parrocchiale San Pio X, insieme a tutte le altre persone che si uniscono per la straordinarietà dell’esecuzione, nei giorni delle fauste ricorrenze.

Occorre qui una divagazione e aprire una parentesi sull’*imberbe* “Corpo Bandistico Pietro Mascagni”. Viene da annotare che la predilezione di questo nome esprime sicuramente la simpatia e l’apprezzamento per il musicista livornese assai radicato nella storia musicale delle Aci e dei tanti musicanti che ne hanno suonato le musiche, tipo *Cavalleria Rusticana* (strumentata da **Generoso Risi** e da **Aurelio Doncich**), *Le Maschere* (strumentato per banda da Doncich), *Amica* (strumentata da **Enrico Mineo**) di cui è ancora traccia nell’Archivio Storico Musicale di Acireale¹⁰⁹ e l’“Inno al Sole” (da *Iris*, strumentato da **Giuseppe Monterosso** a Malta nel 1911 per la King’s Own Band)¹¹⁰, ma suonato in Aci.

Per di più, alla luce di recenti studi, Mascagni è l’artefice dell’amicizia tra Aurelio Doncich e di Giuseppe Monterosso (i cui fatti sono qui lunghi da spiegare), i quali, tra l’altro, alla fine dell’Ottocento e i primi trent’anni del Novecento, continuarono a far conoscere e suonare le sue musiche con sistematica ricorrenza¹¹¹.

La Cantata a san Filippo ► – riprendendo – dal 2010, invece, scomparso **Orazio Sapienza** nel 2009, sino ad oggi viene eseguita dal “Corpo Bandistico Xiphonia” diretto da **Riccardo Emanuele Sapienza**, figlio di Orazio. Questo evidenzia come la famiglia Sapienza (unitamente a Filippo, fratello di Riccardo Emanuele, e direttore della “Banda Regina d’Italia – Orazio Sapienza”) sia una realtà concreta e indiscutibile nella salvaguardia delle tradizioni popolari di fede, oltre che della migliore musica della tradizione classico-bandistica.

¹⁰⁸ Nato a Catania il 23-11-1988, Maenza è un trombettista formatosi con i maestri Sapienza. Dal 2014 sino al 2020 è stato direttore della Corale San Pio X della Basilica di San Filippo d’Agira di Aci San Filippo, mentre dal 2018 ne è soltanto organista. Stando a quanto riferisce, a regolare le cariche musicali della parrocchia è un regolamento interno adottato con il benessere del parroco, secondo il quale i membri componenti del coro eleggono a maggioranza il direttore a prescindere dai titoli che il prescelto possa avere. Il direttore in carica è il quarantenne Alfio Musumeci. La prestazione si configura nell’atto del volontariato.

¹⁰⁹ Rispettivamente: Armadio A, Faldone 95 e F (Miscellanea) N. Progr. 153; C, Faldone 52, attenzione: vedi pag. 17 Inventario Z. Musmeci-R. Musmarra; F (Miscellanea) N. Progr. 125.

¹¹⁰ Archivio Musicale della Società Filarmonica King’s Own Band - La Vallette, Malta (Armadio Unico Alfabetico).

¹¹¹ Cfr. Dante CERILLI, *Storia di musiche melite. Arte e Umanità di Aurelio Doncich e Giuseppe Monterosso (Italia 1899-1908 □ Malta 1908-1938)*. Tomo I., Supino (FR), “Pagine lepine”, 2023 (4 novembre), pp. 13, 17, **24**, 43, **64**, 65, 72, 84, 88 e passim.

«CANTATA A S. FILIPPO»

(A S. Filippo et)

AUTORE SAK. N° ANTONINO MAUGERI (Napoli)

STRUMENTATORE N° DRAZIO SAPIENZA (Napoli)

REALIZZATA IL 11-5-1994

I TEMPO

Geminio d=80

CLARINETTI Sib I & II
SU. SO. PRANI

SAX SOPRANO Sib
F. SAX SOPRANO Sib
SIB. TRO. 4/4 Sib

SAX CONTRALTO Hib
CORO Hib
ARONDO VARIE

SIB. BARITONALI Sib
FLIC. TENORE Sib
SAX TENORE Sib

FLIC. CONTRALTO Hib

X BASSI GRAM

Hib e Sib

TIMPANI

TAMBURO PIATTI

a CASSA

Esempio di strument. n°. Nota l'inciso "a fanfara"

Come **Giuseppe Maenza** ha permesso che si potesse analizzare la bella tessitura per organo di **Antonino Maugeri** che ha fornito e che conserva tra le carte della Corale, **Riccardo Emanuele Sapienza**, mettendo a disposizione la partitura guida della strumentazione fatta dal padre, ha permesso di notare come, al di là di qualche raddoppio in ottava e rinforzo di voci a strumento, il veterano bandista ed esperto di musica abbia ridistri



Cantata a S. Filippo. Composizione per organo e voce di Antonino Maugeri
La cabaletta in tempo 3/8 (particolare, vedi raffronto con p. 56)

buito con spiccata ispirazione le linee melodiche ed armoniche – di già esaltate dal Maugeri – tra gli strumenti e trasposto le opportune tonalità. Si nota che l'arrangiatore ha lo scopo di rendere alla partitura un'efficacia bandistica e ad esempio proprio inizialmente inserisce una battuta e mezza per arricchire l'introduzione ed evitare il repentino incedere dell'attacco in levare della stessa (v. segno rosso a p. 54). Sul "tutti" accordale della banda spicca un ritmo di fanfara attribuito al sax soprano, al flicorno soprano in sib e alle trombe. Primo e secondo tempo sono in 4/4, ma per la **Cabaletta**, prevista da Maugeri in 3/8 (proprio per lo spirito "brillante" da rendere), **Orazio Sapienza** aggiunge altre 8 battute all'introduzione originaria e un'ulteriore 9ª per "ritenere" l'attacco del canto, scegliendo il 3/4 (in luogo del 3/8), proprio per renderne un po' più ariosa (e comoda) l'esecuzione (scelta che, probabilmente, deve essere piaciuta anche al maestro Maugeri, ma che, a mio giudizio, era preferibile come nell'originale)¹¹².

Nell'ambito della valorizzazione delle identità individuali, il maestro **Riccardo Emanuele Sapienza** fa riflettere quando dice: «**Simone Impellizzeri** è un giovane preparato, gli ho ceduto

¹¹² La partitura originale di Maugeri a metronomo segna croma = 180; Sapienza segna minima col punto = 60.

Cantata a S. Filippo
 «CABALETTA»
 (3^o TEMPO)

Autore: Sac. X. Antonino Mangeri
 Strumentazione: M.^o Orazio Sapienza

Brillante. J. = 60
am. 1. NOVISEATO

*annunciano
 i DALLI
 GARRI*

Orazio Sapienza crea una introduzione e rende la “Cabaletta” in tempo 3/4

occasionalmente la bacchetta sia come premio, ma anche per dare nuovo sprono ai giovani [sebbene Sapienza non sia anziano! – nda]. Poi chissà... il futuro è loro».

La citazione calza a pennello per sottolineare come l'avvicendamento nel protrarre... “tradurre”, portare oltre l'usanza dall'oggi al domani sia un fatto sentito e naturale per il quale, tuttavia, vanno creati i presupposti. Quest'anno (2023), infatti, la *Cantata per San Filippo* è stata diretta dal “neolaureato” in Sax (oggi si dice così, per via della riforma dei Conservatori di musica), **Simone Impellizzeri**.

Il riferimento alla protezione e ai miracoli, per riprendere l’argomento, è presente anche nella cantata di Aci San Filippo del Maugeri (1993), ove s’invoca: «Campione apostolo della cristiana fede Filippo santo patrono, proteggi aiutaci col perdono, tu sei il santo protettore, ti giura Aci eterno, eterno amore”. Ma è ben poca cosa rispetto al testo che mons. Bella scrisse nel 1902 e fu musicato dal **maestro Vincenzo Chiara** e data il 7 settembre:

« [.....]
O Santo, di miracoli
Operator possente,
Ch’oggi nei tabernacoli
Regni del Dio vivente:
Sui mali che ci premono,
Le tue pupille piega,
E al popolo che prega,
Il voto non negar

Frena del Monte ignivomo
I subitanei moti:
Lungi dai nostri floridi
Giardini il nembo ruoti:
Sveglia la fede languida:
Piega a virtù i costumi:
Spezza i bugiardi numi,
Ch’osa l’inferno [...] alzar.
[.....]» ¹¹³.

La struttura poetica di tutto il testo, che qui non si riproduce per ragioni di spazio, fa capire che non si tratta di una Cantata ma di un Inno vero e proprio. Lo stesso si può dire di un altro Inno il cui autore delle parole è sconosciuto, ma che è stato musicato sempre dal maestro **Vincenzo Chiara**. Mentre l’altro invoca il Santo specialmente contro le eruzioni dell’Etna, quest’Inno invoca Filippo, esorcista del male; inoltre ha una struttura particolare poiché dopo diverse 4 strofe ripete la 1^a, quindi dopo la 6^a e la 7^a ripete la 2^a strofa, dopo la 9^a ripete la 1^a, e dopo la 12^a ripete la 1^a, per un totale di 13 bellissime strofe (quartine anacreontiche a rima alternata e il 4° v. spesso tronco). Di seguito si riportano qui la 11 e la 12 poiché evidenziano lo spirito di collegamento tra **il culto agirino e quello sanfilippota**:

«[.....]
Filippo che dei demoni
Vincesti l’ardua guerra
Rimira anco propizio
Deh! Questa nostra terra.

O Padre alfin le tenebre
Fendi di chi t’implora

¹¹³ Cfr. *Per la festa di San Filippo d’Agira. Patrono d’Aci San Filippo*. Parole di Mons. Prev. D. Salv. D.^m Bella, musicato dal Maestro Vincenzo Chiara, foglio volante a stampa, Aci san Filippo, 7 settembre 1902, sta in “Archivio parrocchiale della Basilica di San Filippo d’Agira in Aci San Filippo”, copia fornita dal signor Luciano Giuffrida (22-8-2022).

Agost. Valenti

A S. FILIPPO DI AGIRA

Nunzio Schilirò

Andante

Vin-ci-to-re dell'infer- - no, o Fi-lippo, ga-ma-te san-
to, di Si-ci-lia reo-no - - re, di a-gi-ra lu-ce
van - - to. Noi fi-den-tia Te im-ma-lia - - mo con il
cuo-re il nostro can - to, o Fi-lippo dal Tuo Teo - no

Inno a San Filippo che si canta in Agira (EN), di Nunzio Schilirò (f.1)

I-II-III Stage *Fin Finire*

su A-gi-ra sten-diul man - to. Da... man - to.

Meno

li-di-o-rientali ve-ni-si quàn-si, por-ta-si l'am-o-re di Cri-sto Ge-sù. Pren-

de-sti-a dimo-ra o-scu-ra ca-ver-na, fu re-ggia, fu se-de di Tua pa-ce e Ter-na; pen-

desti-a dimo-ra o-scu-ra ca-ver-na, fu re-ggia, fu se-de di Tua pa-ce e Ter-na.

Perché di età pacifiche
Risplenda a noi l'aurora.
[.....]». ¹¹⁴.

Per inquadrare la festa di San Filippo nella frazione delle Aci, è bene spostarsi proprio ad **Agira**, che ricade nella provincia di Enna (prezioso ricetta per la musica sacra col *Fondo musicale del duomo di Enna*, v. qui p. 25, n. 47), per comprendere la forza del Santo e l'impatto che ha nelle popolazioni siciliane. Nell'Inno agirese di **Nunzio Schilirò**¹¹⁵ (su parole di **Agostino Valente**), difatti, si dice: «di Sicilia sei onore/di Agira luce e vanto». Egli è «il santo padre Filippo, presbitero apostolico e persecutore di demoni»¹¹⁶. La sua è una caratteristica peculiare che è all'origine della diffusione del suo culto e che genera fascino presso il popolo dei fedeli, abituato a cercare segni grandi di lotta contro il male e a ravvisare, più nei Santi e nella Madonna – rispetto alla stessa grandezza di Dio (che è *nell'alto dei cieli*) –, il potere salvifico e di redenzione. Un concetto antropologico della tradizione siciliana studiato da **Giuseppe Pitrè** a **Salomone Marino**, che lo rilanciarono insieme ad altri, tra cui **Leonardo Sciascia** che li fece suoi ragionamenti in *La Sicilia come metafora*¹¹⁷.

L'inno di Agira ha una semplice ma efficace struttura, melodia orecchiabile che procede molto spesso per toni congiunti e ha pochi intervalli scomodi, proprio adatto ad essere cantato da tutti. Sul piano armonico il movimento delle parti è pressoché funzionale, anche se a volte vengono usati armonici che non “risolvono”, creando a volte staticità o un effetto “gambero” nella progressione dei gradi. Sul piano strutturale molto interessante il tempo binario caratteristico dell'inno-marcia, con tema e ritornello che si ripete per 3 volte, utilizzato nell' “Andante”, seguito dal finale in un tempo composto (6/8), dopo “il da capo”, scelto al fi-

¹¹⁴ Cfr. *In onore di San Filippo d'Agira. Patrono d'Aci San Filippo*. Inno [Senza autore delle parole], musicato dal Maestro Vincenzo Chiara, foglio volantino rosso con stampa in nero, Aci San Filippo, 7 settembre 1902, La Commissione, sta in Archivio parrocchiale della Basilica di San Filippo d'Agira in Aci San Filippo, copia fornita dal signor Luciano Giuffrida (22-8-2022).

¹¹⁵ Nunzio Schilirò, docente di Esercitazioni corali del Conservatorio Statale di Musica “A. Corelli” è stato fondatore e direttore dell'Istituto Diocesano di Musica Sacra “P. Platania” di Catania, dove ha insegnato Canto Gregoriano, Liturgia, Armonia e Direzione di Coro. Dal 1990 è stato Maestro di Cappella del Duomo di Catania, con nomina dell'Arcivescovo emerito Mons. Luigi Bommarito, che ha voluto così ripristinare un'antica tradizione. Fondatore del Coro “Cappella Musicale del Duomo” che ha diretto fino ad oggi. Incaricato per la Musica Sacra dell'Arcidiocesi di Catania, ha seguito corsi di Direzione d'Orchestra sia in Italia che all'estero, esibendosi nei concerti finali in musiche di Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Ciaikovskij, Listz, Mendelssohn e Wagner. Ha al suo attivo la pubblicazione di Messe, Mottetti e di un vasto repertorio liturgico; di un testo su “Organo Vocale e Canto Corale”; di uno sulla “Teoria Musicale”; di due sul “Canto Gregoriano e di altri sulla musica sacra. Recentemente ha pubblicato, in forma sintetica, la tesi di magistero: “P. Platania e la sua Musica Sacra”. Ha tenuto diverse relazioni, sia sul Canto Gregoriano che sulla Liturgia e sulla Musica Sacra, in vari convegni e corsi di studio. Inoltre, vanta incisioni discografiche di diverse canzoni ed ha ottenuto vari riconoscimenti per composizioni sacre e profane in Concorsi Nazionali. Schilirò è morto il 18 gennaio 2017 e i funerali hanno avuto luogo venerdì 20 gennaio nella Cattedrale a Catania. Cfr. Anselmo CANANZI, *Ricordo di Nunzio Schilirò*, pubblicato mercoledì 18 Gennaio 2017, sul sito del “Conservatorio Statale di Musica A. Corelli - Istituto Superiore Di Studi Musicali – Messina”.

¹¹⁶ Salvatore LONGO MINNOLO, *San Filippo di Agira. Il “migrante” santo*, Catania, Editoriale Agorà, 2018, p. 25 e passim.

¹¹⁷ Cfr. Leonardo SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, intervista di Marcelle Padovani, Milano, Mondadori, 1979, pp. 128-129; e Idem, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Milano, Adelphi, 2007/2, pp. 207, 209-211, e sgg; di questo parlo in *Esegesi Antropostorica della Poetica Sciasciana*, sta in “Etnosotria”, 2019, nn. 1 e 2, pp. 23-24.

ne di favorire un’articolazione leggermente più ariosa (infatti il compositore indica “meno” – sottinteso – “andante”) quasi una carezzevole, cadenzata “pastorale”.

Nel Palazzo di Città di Agira, dove lo studioso è ricevuto dal sindaco, on. Avv. **Maria Gaetana Greco**, accompagnato dal dott. **Danilo Alleruzzo**, è traccia degli antichi gemellaggi tra Agira e le Comunità dove si venera San Filippo (come, ad esempio, **Zebbug di Malta** i cui abitanti ogni anno vi si recano in pellegrinaggio). Mi viene di pensare anche l’antico **Inno a San Filippo** di Zebbug scritto da un bravo compositore melitense, **Giuseppe Caruana** (1880-1931), che in un ultimo sceglie di costruire un tema in tempo ternario (ma binario, quindi semplice; quello di **Schilirò** è ternario composto), dopo aver esposto l’*Introduzione*, il *Primo Tema* (che si sviluppa per 16 battute), con un tempo ordinario (binario), e un *Secondo Tema*, appunto in tempo $\frac{3}{4}$, ternario semplice. Caruana impianta un’organica interconnessione tra i temi, tant’è vero che, ad esempio, le ultime cinque battute del *Primo Tema*, pur articolandosi tra canto e accompagnamento bandistico, costituiscono una specie di introduzione al *Secondo Tema*.

L’*Inno* zebbugese, negli anni pandemici, è stato suonato anche dalla **Banda di Agira** (2020) in collegamento on-line con la “**Banda del 12 Maggio**” di Malta, organismo costituito proprio per festeggiare e onorare ulteriormente il Santo nella festa di quel mese, come risulta anche dai Social, molto in voga in questi tempi della mcluaniana “galassia di Gutenberg”.

Per l’aspetto artistico, durante l’esecuzione degli inni non si può che raccomandare l’accentuazione del tempo ternario nella parte conclusiva proprio per esaltarne i tratti determinanti, che i due compositori hanno voluto imprimere, un atto che accentua il momento affettivo e sentimentale della preghiera in sintonia col taumaturgo patrono.

Il presidente della Commissione della Festa in onore del Santo (che organizza le ricorrenze dell’11 gennaio, del 12 maggio e del 10-11-12 agosto), l’ins. **Danilo Alleruzzo**, nella visita del 10 luglio 2023, racconta di prodigi e miracoli tramandati dall’agiografia agirina che si basa sulla “**Vita di San Filippo**”, scritta dal monaco **Eusebio** tra il IX e il X secolo d.C., apparentemente compagno e seguace di Filippo, che ne colloca l’esistenza al V secolo, al tempo dell’imperatore **Arcadio**. Esiste anche un’altra versione scritta da **Atanasio**, arcivescovo di Alessandria, secondo cui il “taumaturgo siriano”, giunse in Agira nel I sec. d. C., durante il tempo di **Nerone**, evidentemente arretrando nel tempo i fatti biografici. Tuttavia, tra la “narrazione” di Eusebio e quella di Atanasio vi sono elementi comuni (luogo di nascita in Tracia – Cappadocia – a 21 anni la consacrazione diaconale, sogni premonitori, migrazione, ordinazione sacerdotale a Roma ad opera del Pontefice, apostolato). Alla vita scritta dal monaco Eusebio, che presenta informazioni e circostanze più interessanti ed originali di quella attribuita ad Atanasio (spesso attingente alla eusebiana), si rifà il popolo agirino a cui piace collocare S. Filippo nel I sec., ordinato sacerdote proprio da **San Pietro** in persona, il pontefice che lo consacra presbitero e lo invia in Sicilia con la missione di evangelizzare Agira, dove regnavano gli spiriti del male¹¹⁸. Alleruzzo è informatissimo e illustra anche le caratteristiche della **Grotta di San Filippo** e le leggende intorno ad essa, dove sconfisse il demonio col segno della croce.

¹¹⁸ Mi sono rifatto al libro di Pina Daidone, *San Filippo d’Agira*. Nicosia, s.n., 1999, in quanto molto chiaro, nella esposizione dei fatti e nella fornitura delle fonti e della bibliografia, rispetto ad un altro che, passando caoticamente dalla narrazione dei fatti alla trattazione saggistico-filologica della materia è apparso di non immediata chiarezza.

Tornando alle Cantate etnee, è storia oramai che a **Misterbianco** si intonino a **Sant'Antonio Abate** *Cantate*, da ogni Rione, ad opera di "Partito S. Orsola", "Partito S. Nicolò – Panzera", "Partito Madre Chiesa - Mastrì", "Partito S. Angela Merici - Quartiere delle Terme", che vengono intonate il 16 gennaio, vigilia dell'annuale Festa liturgica, al termine della Santa messa vespertina. Prima del 1933, invece, nel giorno del "Proprium". Così come l'esecuzione in chiesa fu sospesa tra il 1933 circa ed il 1962 a causa di litigi scoppiati all'interno della Matrice. Insomma, Verga scrisse "Guerra di Santi", una novella il cui senso si ricollega all'ideologia etno-antropologica richiamata, prima, a proposito della "poetica sciasciana"¹¹⁹. Il fatto di Misterbianco avvenne analogicamente, ma, per l'appunto, si sarebbe dovuta intitolare "Guerra per il Santo". **Santina Scuderi** scrive: «[...] Canonico era pure l'esatto luogo all'interno della chiesa dove ciascun Partito, per consuetudine avita, doveva eseguire la propria *Cantata*. [...] dal quale non ci si doveva scostare neppure di pochi passi [...]. Nell'anno 1932 o '33, scoppiò un violento litigio [...] perché, a quanto pare, quelli del Partito "Maestri" si erano collocati, anziché al di qua della balausta dell'altare maggiore, al di là di essa, sconfinando sul presbiterio. La lite degenerò e, oltre alle parole grosse, volarono in quell'occasione anche qualche pugno e ceffone»¹²⁰.

In verità, Sant'Antonio abate, patrono di Misterbianco, non solo è festeggiato ogni anno il 17 gennaio, con la benedizione del pane e degli animali, ma anche con una grande festa solenne, religiosa e civile, con cadenza triennale e con un nutrito programma di eventi dall'ultima settimana di luglio alla prima settimana di agosto, in cui culmina, a seconda del giorno festivo nella prima domenica o in quella successiva: gli ultimi festeggiamenti, di fatti, sono culminati domenica 7 e lunedì 8 agosto 2022. Di quella del 2023 non potrò qui dire.

Nel penultimo giorno si svolge la processione della reliquia del Santo, e nell'ultimo la processione del simulacro, dalla mattina presto fino a notte tarda, intermezzata da funzioni, preghiere e messe nelle varie chiese del luogo, che attraversa tutto il paese e tutti i Rioni, in cui i relativi "**Partiti**" intonano le rispettive *Cantate*. Negli ultimi 65 anni, tuttavia, ci varianti ed alcune eccezioni dalla prassi, di cui qui sarebbe troppo lungo fare cenno¹²¹.

Tuttavia, un "**Gran Concerto delle Cantate**" si è tenuto a Misterbianco il 4 agosto 2022 nell'ambito d'a festa ranni (come dicono i misterbianchesi), eseguito dal Coro "Monasterium Album" diretto da **Pippo Caruso** e dall'"Orchestra di Fiati Città di Misterbianco" diretta da **Emanuele Mirulla**, in piazza Giovanni XXIII. **Un cenno sui compositori**. La *Cantata* "Partito S. Orsola" e quella del "Partito S. Nicolò – Panzera" sono state scritte dal dott. Giuseppe **Menna Condorelli** e musicate dal prof. Saverio **Grancagnolo Finocchiaro**, quindi trascritte e "restaurate" per Banda dal M° **Nino Anfuso**¹²², quella del

¹¹⁹ Di "Guerra di santi" parlo in *Esegesi Antropostorica della Poetica Sciasciana*, sta in "Etnosotria", 2019, nn. 1 e 2, pp. 23-24.

¹²⁰ Santina SCUDERI, *La festa di S. Antonio Abate a Misterbianco. Storia, fede, folclore*, Catania, Giuseppe Maimone Editore, 2001, parte 5.4., pp. 163-164

¹²¹ Specie sull'esecuzione e i luoghi delle Cantate è utile leggere approfonditamente il libro di Santina SCUDERI, op cit., 2001, specie nelle parti 5.2 e 5.9. pp. 148-149 e sgg., pp. 178-181.

¹²² Nato nel 1963 a Catania e conseguito il diploma in pianoforte nel 1988 presso il Conservatorio di musica "F. Cilea" di Reggio Calabria, si perfeziona con Agatella Catania. Affina lo studio dell'organo e quelli di composizione. Concertista a solo e in formazione (anche al Bellini di Catania), è autore di musiche originali, di revisioni, trascrizioni di brani otto-novecenteschi. Scrive le colonne sonore delle commedie musicali, "Aggiungi un posto a tavola" di Garinei e Giovannini (in cui ha ricoperto anche il ruolo di protagonista principale del Don Silvestro e curato gli arrangiamenti, 16 dic. 1993 - Cine Teatro "Trinacria" Misterbianco), "Il Gattopardo" di Giuseppe Tommasi di Lampedusa (19 marzo 1997, Teatro "Excelsior" di Paternò), "Curculio" di Plauto (15 sett. 2000 Teatro Palatenda Misterbianco), "Campionato di Calcio" di Achille

“Partito Madre Chiesa - Mastrì” è stata scritta sempre dal Condorelli, ma musicata dal M° **Ravasi**, successivamente trascritta e “restaurata” da Anfuso, quella del “Partito S. Angela Merici - Quartiere delle Terme” è stata scritta, testo e musica, da Mimmo Santonocito, strumentata per banda dal M° **Alfio Zito**¹²³, mentre il M° **Anfuso** ne ha fatto, come leggo sullo spartito, un’altra trascrizione¹²⁴.

Le *Cantate* dei tre **Partiti storici di Misterbianco** risalgono all’incirca al Terzo Ventennio dell’Ottocento, quella del “Partito Sant’Angela – Terme” è stata scritta per il 1995. Esse rientrano pienamente nel novero di quelle canoniche in tre tempi (Introduzione-Allegro, Preghiera-largo meditativo, Cabaletta-Presto) e si fanno apprezzare per una musicalità molto “teatrale”, “operistica”, questo detto per avvalorare la tesi di una musica “di chiesa” che nasce come tale ma si ispira alla musica profana del melodramma. In modo particolare appaiono echi di tracce verdiane, rossiniane, belliniane, dei celebri “duetti”, d’amore o patriottici (che l’opera enumera). All’orecchio dell’ascoltatore attento (o all’occhio del lettore) non sfugge di notare alcune influenze della musica medio-ottocentesca, nelle sonorità e nei ritmi. L’attacco nel ritmo di quadriglia popolare tanto europea (anglo-irlandese) quanto d’oltre oceano (anglo-americano)¹²⁵, o specialmente le dinamiche e gli accenti di Suppé (*Boccaccio*, *Donna Juanita*)¹²⁶, musiche peraltro molto suonate da Acireale a tutto il territorio etneo e costiero del catanese, e di soluzioni armoniche nei finali, con ripetizione a stretto di V/I, V/I, o di IV/I, IV/I, V/I (grado), rulli di tamburo e di timpani (in battere e in levare)! Però, sono tutte musiche che hanno una strumentazione funzionante dell’armonia, sebbene meno speciale ne sia il contrappunto (e scontri di intervalli dissonanti tra parti estreme), che presentano in maniera molto articolata i tre tempi, ciascuno dei quali ha una logica di sviluppo tripartito o bipartito come in una marcia solenne, o in una marcia brillante o caratteristica¹²⁷, questa, di fatto, è all’epoca, l’esperienza “bandistica” dei compositori.

Tre cantate per S. Lucia a Belpasso (CT). Nel paese, come del resto nelle altre località, specie dopo la serrata Covid-19, folle di popolo riabbracciano la loro patrona, **Santa Lucia**, assistono all’uscita trionfale delle reliquie e del venerato simulacro dalla Chiesa Madre. La sosta in alcune zone dei quartieri permette l’esternazione di fede col canto al “Purgatorio”,

Campanile (16 sett. 2002 - Anfiteatro Palatenda Misterbianco), “Le Rane” di Aristofane (30 maggio 2010 - Anfiteatro Palatenda Misterbianco), “Rinaldo in campo” di Garinei e Giovannini (12 luglio 2019 - Teatro “N. Mandela” Misterbianco), “La Zia di Carlo” di B. Thomas (12 dic. 2021 - Teatro Ambasciatori Catania). Apprezzato dal pubblico e dalla critica, ha meritato il Premio Nazionale “Aquila d’argento 2016” dell’Accademia degli Etruschi, e il “Palio d’Argento” assegnatoli dalla Città di Misterbianco nel 2022.

¹²³ Il Maestro Alfio Zito, si è diplomato in Corno presso l’Istituto Musicale “V. Bellini” di Catania proseguendo con Armonia e Strumentazione per Banda. Si è dedicato all’attività concertistica, da orchestrale al “Bellini” di Catania, in formazione o assolo in altri luoghi e per incidere audiocassette e compact disk. In qualità di direttore ha lavorato sempre al Bellini di Catania, presso l’Accademia “Bela Bartók” di Budapest, Rassegne nel catanese e nel palermitano, in Italia e all’estero, come a Villalonga (Spagna). È stato docente di Corno presso l’Istituto Musicale “V. Bellini” di Caltanissetta e attualmente dirige il Corpo Bandistico “Giovanni Pacini” di Santa Maria di Licodia ed il “G. Verdi” di Acì S. Antonio (CT), creato dallo stesso nel 1983. Dal Maggio 2003 riveste la carica di Presidente Fe.Ba.Si. (Federazione Bande Musicali Siciliane).

¹²⁴ Sui “Partiti”, prima e dopo il 1933, sui personaggi e protagonisti di spicco rimando a: Santina SCUDERI, op. cit., §§ 5.1, 5.2, 5.3, 5.4 e passim. Mentre sulle problematiche di “restauro” delle partiture-strumentazioni rimando a §§ 5.6, 5.7, 5.8 (Idem).

¹²⁵ Vedi l’ampia introduzione della Cantata “Partito Sant’Angela Merici – Terme”

¹²⁶ Vedi la *Cantata* del Partito “Madre Chiesa Maestri”.

¹²⁷ Vedi ad esempio l’Introduzione della Cantata “Partito San Nicolò – Panzera”

I N N O
del Partito S. MARIA DEL SUFFRAGIO

Versi del P. A. Fazio R. L. - Musica del M. G. Cantani

Di santa ebrezza al fremito,
Aquila, ti ridesta;
Le squille intorno echeggino,
S'abbelli il Tempio a festa.

Ecco dai seggi eteri
Venera a noi discende
Del suo natio l'accende
L'antica fiamma ancor.

Diva, a Te da mille petti
Vola il suon d'ardenti affetti;
Nel suo duolo — il patrio suolo
Ogni speme aduna in Te.

Prega, e innanzi al divin trono
Ci sia pegno di perdono;
Di tua fede — la mercede
Versa a noi dell'ara al pie'.

Benchè pei secoli l'ala di morte
D'Aci tua patria spinga a le porte
Rovine e lutto, disperda tutto;
Pel piano ardente, pel verde clivo
Suonerà sempre per Te festivo
Anche nel pianto d'amore il canto.

Ma a Te quel plauso gradito ascenda,
E fatto luce su noi risplenda,
D'Aquila bella Tu sii la Stella!

Il Capo Partito
GREGORIO LEONARDI

I N N O
del Partito PORTA - SPIRITO SANTO

Versi del Cav. G. Coco - Musica del M. G. Bui

Quando ferveva indomita
La vecchia idolatria,
Stretto nel pugno il simbolo
Ch'apre del ciel la via,
Movesti sola o Vergine;
E la tua voce ardita,
Sprezzando onori e vita,
Il vero annunziò.

Di terra in terra celere,
In sin dai tuoi primi anni,
Corresti ovunque a spegnere
La rabbia dei tiranni;
E innanzi ad essi gl'idoli
Al suolo rovesciasti,
E quella Croce alzasti,
Che il Golgota eterò

Ogni gente t'invoca, ti onora,
Cittadina del Cielo ti appella;
E tu, Diva dei tempi Signora,
Sei per tutti la vivida stella,
Che al sentiero del giusto li avvia,
Sei lo scudo che copre i mortali,
Sei la fede che ogn'anima india,
Sei speranza nel pubblici mali.

Nihil obstat.
Acireali, die 11 Novembris 1904
Canonici FRANCISCUS TIRENDI
Vicarius Generalis

Questo Popol diletto che t'ama
Più che madre difendi confortata;
Egli sempre, o Divina, ti chiama,
Ed umile al tuo altare si porta
A sospendervi i voti d'amore,
Ad alzarti la prece fervente;
E sacrandoti intero il suo core,
A te sacra del pari la mente.

Aderga, aderga il cantico
Questa città giuliva,
All'incita Trimartire
Che del suo nome avvia
Quelle virtù che splendono
Nei cittadini affetti,
Nei generosi palpiti,
Che in petto ognun senti.

Salve Celeste Vergine,
Salve Divina Ancella
Tu sempre ogn'infortunio,
Dal libro apvien cancella
Che nelle eterne pagine,
Segna le sorti umane;
Deh, questa prece, o Venera
Accogli la tanto di.

Il Capo Partito
ROCCO TORRISI

I N N O
del Partito S. MARIA DEL CARMINE

Versi del P. A. Fazio R. L. - Musica del M. G. Cantani

Sperdi la bruma, e fulgida,
Bell'alba, in ciel t'infiora:
De l'esultanza è l'ora
D'Aci pel clivo e pel virente pian:

S'aprono i cieli: un cantico
Scende e di luce un rior;
Venera al suo natio
Si mostra, e schiude la materna man.

O Tu, dal triplice serto Regina,
D'Aquila onor,
Dei voti al supplice suono t'inchina,
Sorridi al fior.

Mira: più trepido è il cor, s'imbruna
Più fosco il ciel;
Sentiam tra l'ansie di ria fortuna
Di morte il gel.

Diva, nei palpiti del nostro orgoglio
Sii vita al cor:
Nell'ira vindice schermo, e consiglio
Nel nostro error.

Su garzoni, più fervido il canto
Nel tripudio de l'anima risuoni;
Si perenni di Venera il vanto,
Che d'Aquila perenne la fe'.

Da la terra quel canto a l'empiro
Ergerassi su l'ali d'amore:
Sarà d'Aci possente sospiro
Della triplice Martire al pie'.

Il Capo Partito
SALVATORE MUSMECI

I N N O
del Partito SAN MICHELE

Versi del Prof. RAFFAEL VALERIO - Musica del M. G. ARANTINI

Te, con filiale giubilo
Mille innocenti petti
Invocan, bella Vergine,
Nel tuo festivo dì:
De la città tua nobile
Sui rinascenti affetti
Volgi con lieti auspicii
Il guardo tuo divin.

Ci sii propizia: immemori
Del nostro antico stato
Troppo fuggimmo in libero
Corso lontan da Te:
Tu ci richiama provida
Lungi dal reo peccato
E tu ci addita un gaudio
Che non avrà mai fin.

Son mille e mille vergini
Intorno a l'ara eletta
Ad innalzare i fervidi
Voti pel tuo Signor:
E Tu li accogli in libera
Fronte; da Te li accetta
Con mente più propizia
Quegli che regna in Ciel.

Son mille e mille pargoli
Son padri e madri e spose
Son vecchi già del vivere
Presso a l'estremo dì:
Tutti t'invocan incita
Regina, e a te di rose
Votive un serio intessono
Con animo fedel.

Quando in più tardi secoli
A Te verranno i figli
De' figli nostri unanimi
Ad implorar mercè:
Ricorderanno a' pargoli
Gli esempi ed i consigli
Ad invocar le grazie
Supplici a' santi pie'.

Noi passerem: ma 'l vigile
Delubro Tuo divino
Sarà sacro palladio
Di tua gentil Città:
Trapasseranno i secoli
Non muterà il destino:
Per Te le lodi, i fervidi
Canti, Regina, a Te.

Il Capo Partito
SEBASTIANO RIGANO

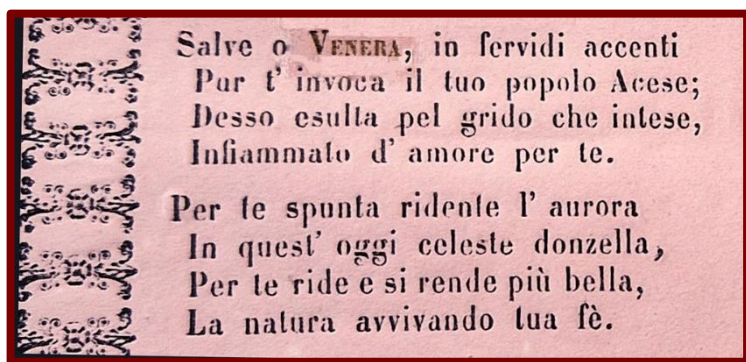
con l’omaggio della giunta comunale, la Messa all’ex convento, al quartiere S. Antonio. In piazza Duomo, concludendosi la festa, è l’ultima Cantata al “Quartiere Matrice”, dopo la solenne messa con lo sventolio dei fazzoletti bianchi dei devoti, tradizione che qui non si unisce ai cerei, ma ai **Carri di Santa Lucia**, preparati già dai primi giorni di settembre.

I “Partiti” in Acireale e altri Inni. Incompleto risulterebbe il discorso se in ultimo non facessi cenno al fatto che ad Acireale, un tempo, esistevano “Partiti” dedicati al nome dei Santi, tenuti dalle “maestranze” che ad essi facevano capo (vedi p. 64).

Per tutti va detto che era motivo di orgoglio l’atto di devozione sentito, curato e offerto ai santi dai componenti delle categorie delle “arti e dei mestieri”, che, in definitiva, connotavano il nerbo dei “Partiti”.

Ad Acireale non se ne sente più parlare. A dire il vero nemmeno negli articoli più o meno scopiazzati che figurano nella rete (on-line) se ne fa cenno. Eppure, fino a tutto l’Ottocento e ai primi anni del Novecento essi erano molto in voga. Non solo nell’organizzare le feste dei loro Santi patroni, ma nel partecipare compatti alla “festa”, quella di Santa Venera, preoccupandosi di divulgare a mezzo stampa i testi degli inni, delle cantate o delle poesie, quali tutti sono in una Miscellanea della Zelantea¹²⁸, scorsa e letta con molta emozione.

Oltre agli Inni apparsi nel numero unico “**Viva Santa Venera**” (1904), ho rinvenuto, di un certo rilievo, “A S. Venera Gloriosa Patrona d’Aci-Reale. Inno”, ▼ ode in quartine, di **Salvatore Pantellaro** A.P.S. (1852), del medesimo, in sestine: “A S. Venera Trimartire Padrona [sic] di Aci-Reale (1853) “Inno a S. Venera. Gli Acitani” di **Mariano Lanzafame Rigano** (1852), “A S. Venera”, stanze di **Lionardo Vigo** (1836), “Inno a S. Venera. Il 14 Novembre 1851”, sestine di **Francesco d’Amico**, “Alla Gran martire S. Venera Vergine Apostolica Cittadina e Patrona Della Città di Aci-Reale. Inno”, in ottave, di **Salvatore Rossi Bonanno** (1853), “Alla Trimartire S. Venera Principale Padrona [sic] d’Aci-Reale”, sestine di **Giuseppe Coco**¹²⁹ a cui va aggiunto, sempre nel territorio urbanistico-etneo, il già menzionato “Inno a San Pietro”, in ottave, di **Salvatore Rossi Bonanno (Riposto)**, 1852-1853).



“A S. Venera... Inno” (parte) di **Salvatore Pantellaro** (Acireale, Donzuso, 1852)

¹²⁸ In Miscellanea C. IX, coll. B 17-11-13, in BZA.

¹²⁹ Ibidem.

Inno a S. Anastasia

INNO

Musica composta nel 1875 dal M^e Vitaliti;
strumentata ed armonizzata per banda nel 2019 dal M^e Salvo Miraglia

Allegro Moderato =110

Choir

Flauto

Oboe

Clarinetto Piccolo M^b

1^o Clarinetto S^b

2^o Clarinetto S^b

3^o Clarinetto S^b

Clarinetto Basso S^b

Sax Soprano

Sax Contralto

Sax Tenore

Sax Baritono

1^o Corno in Fa

2^o Corno in Fa

Tromba S^b I

Tromba S^b II

1^o Trombone

2^o Trombone

3^o Trombone

Trombone M^b

1^o Flicorno Soprano

2^o Flicorno Soprano

Flicorno Tenore

Eufonio

Bassi

Tamburo

Cassa & Piatti

Inno a S. Anastasia, cantata di Giuseppe Vitaliti* (1875) strum.^{ne} di S. Miraglia, 2019.

***Vedi Dante Cerilli, *Storia di musiche melite* [...], Supino, Pagine lepine, 4.11.2023, p. 30.**

Volendo operare qualche altra evidenza, non va omissa che a **Motta Sant’Anastasia** ogni Rione dedica una Cantata a Sant’Anastasia accompagnato dal corpo bandistico davanti al fercolo. Si tratta delle *Cantate* del “Rione Mastri Vecchia Matrice” (che si esegue tra Via Emanuele e Via Ten. Di Dio), del “Rione Panzera” (tra via V. Emanuele e Via Regina Margherita), dei “Campagnoli” che di solito si tiene in piazza principe di Piemonte (Pozzo).

La *Cantata* del “Rione Mastri” ha un finale rassicurante: «D’ogni difesa ci aiuterà»; quella del “Rione Vecchia Matrice” e del “Rione Panzera” termina con le invocazioni: «Salva la patria d’ogni periglio» e «Deh volgi a questo popolo il tuo proprio amor».

Significativo il lavoro di recupero della tradizione e delle sonorità care al popolo è nelle *Cantate* dei rioni “Mastri Vecchia Matrice” e “Panzera”, riordinate e riportate al loro antico andamento dalla trascrizione che ne ha curato sempre il m° Salvo Miraglia (a causa dello spazio non si può dare esemplificazione di tutte ma per una qui a fianco a p. 66).

A **Maniace** (CT) si canta l’“Inno a San Sebastiano” il 20 gennaio e la domenica successiva al 17 maggio, a Malvagna si canta l’Inno a Sant’Anna, entrambi recentemente composti da Salvo Miraglia, così come ad **Augusta** (SR) – informa **Emanuele Di Grande** – si canta l’“Inno a san Domenico” (in loco raffigurato nell’effigie di cavaliere-guerriero che caccia i turchi dalla città). La musica utilizzata è stata composta dal noto Luigi Picchi e strumentata da un clarinettista locale, passato a maestro nel 1965, **Giuseppe Passanisi**, con le voci del Quartino, dei Clarinetti, del Sax contralto, dei Corni, di Trombe e Flicorni, dei Tromboni, dei Flicorni Baritoni e Bassi, di Tamburo, Cassa e Piatti. Consta la pregevole ed elegante trascrizione, per un più nutrito organico, di Salvo Miraglia, degli anni Novanta. Alle parti del Passanisi anche **Gaetano Galofaro**, maestro attuale della “Banda Federico II”, ha apportato, recentemente, dei ritocchi e adattamenti.

Vicino ad Acireale, si canta l’“Inno Al Glorioso Protettore di **Giarre**. S. Isidoro Agricola” - *Al Grido tuo, mia Patria* e l’“Inno al Protettore di Giarre. Sant’Isidoro Agricola” - *Salve o Divin, di luce*, entrambi di **Paolo Mascherone** del 1851 e del 1852 ►; e l’“**Inno di S. Vito**” a **Mascalucia** (fedeli al “patto d’amore” giurato l’11.01.1763 da Clero e Popolo).

Alla fine di questo excursus dal *Dialogo* all’*Oratorio* e alla *Cantata*, avendo tratteggiato l’esegesi della letteratura musicale italiana e regionale, appare evidente come il *recitar cantando* abbia trovato largo spazio di affermazione in Sicilia, dove la *Cantata*, è dunque superstita al *Dialogo* ed all’*Oratorio*. Il perno di questo assunto poggia sull’evidenza che tra Settecento e Novecento, oltre che nel nostro tempo, è musicologia evidente il sopravvivere ed il protrarsi di questa forma musicale impiegata per le dimostrazioni devozionali di religione, con un’influenza tutta profana della scrittura di cui anche Carmelo Bellini, di cui s’è detto, ne riconosceva la natura e la differenziazione¹³⁰, a buona prova l’ascolto nei luoghi dove annualmente le *Cantate* vengono date.

Termina qui questo... Per recitar cantando, ovvero questo “mettere in scena col canto”.

Dante Cerilli


FINE, al 27 agosto 2023 (Roma).
Revisione ottobre/novembre 2023

¹³⁰ V. RICCA, Vincenzo Bellini. *Impressioni e ricordi*, Catania, Giannotta, 1932, p. 21.

1852.

12 25

AL PROTETTOR DI GIARRE

S. ISIDORO AGRICOLA

INNO

Salve o Divin, di luce
Per l'etere superno
Di propria man l'Eterno
T'irradiava il crin.

Tu dalla sede eccelsa
Infra i beati cori
Di tutte gioie infiori
Il Siculo confin.

Questo Ciel, che di luce s'imbionda,
Questo suol, che ubertoso s'infiora,
Questo mare, quei poggi, quest'ora
A te sacri da secoli son.

Tu li prospera allietas feconda
Tu li coli, alimentas tutelas
Ed i voti presentas e rivelas
Dei tuoi fidi dell'Unico al tron.

Serbi una lagrima
Alla sventura,
Dei mille supplici
Soccorso, e cura;

Speme e delizia
Del tribolato,
Al traviato
Conforto, amor.

E per te ammorzasi
D'irosi petti
La fiamma vindice,
D'indomi affetti -
L'orgoglio appianasi;
Letizia e calma
Induci all'alma,
Sollevi il cor!

Ma qual riscuotemi, m'innebria i sensi
Voce sì fervida, che s'erge al Ciel?

E . . . la rinnovasi — Salve Isidoro
Giarre deh invocati; tuo santo zelo
Ah non istauchisi, ripete un coro,
Da crude, e rie procelle Ei ci campò!

E il grido afforzasi, e voci a voci
Odousi mille, e mille, e mille ancor?

Intendo, intendo, o Patria.
Quali le detta il core
Vò teco preci sciogliere
Teco gioir pur vo.

Il corso tuo rallentisi
Giulivo di festoso
Raffrena l'ore, e rapido
Sì ratto non fuggir.

Colà sull'ara al tempio
Ove quel divo ha sede
Pietoso stuol drizziamoci
Unico sia il desir.

Mirate come eterea
Luce gl'irradia il volto,
Qual calma in noi diffondesi
Del ciglio al balenar.

Deh! tu possente Agricola,
Pietoso il cor dischiudi,
E fia trionfo al supplice
Il fervido pregar.

Paolo Mascherone

CATANIA PRESSO FELICE SCIUTO 1852. Con permesso

NOTIZIA BIOGRAFICA DI DANTE CERILLI

Dante Cerilli (Supino, 1965). Vive e lavora a Roma. Scrittore, giornalista (albo pubblicisti 1992-), poeta, studioso e critico di letteratura italiana, proviene da una formazione filosofico-pedagogica con escursioni nella musica, musicologia ed in altre discipline dell'espressione creativa. Dal 1989 è coordinatore organizzativo della «Fondazione Culturale Mario Cerilli – Supino» (1981), come pure ne è stato reggente e ne è rappresentante legale. Dirige la rivista «Pagine Lepine» da lui fondata il 7 dicembre 1994 (pubblicazioni iniziate dal 1995) che si occupa di cultura e attualità nei numeri annuali e attraverso i supplementi annoverati nella collana volante di letteratura, «All'Insegna di Pagine Lepine», nelle collane "Miniature PI / Poesia", "PI / Poesia" (dal 2021); "PI / Fuori Collana"; "PI / Pubblicazioni della Fondazione Cerilli". È consulente storico e collaboratore esterno di "Voluntary Association

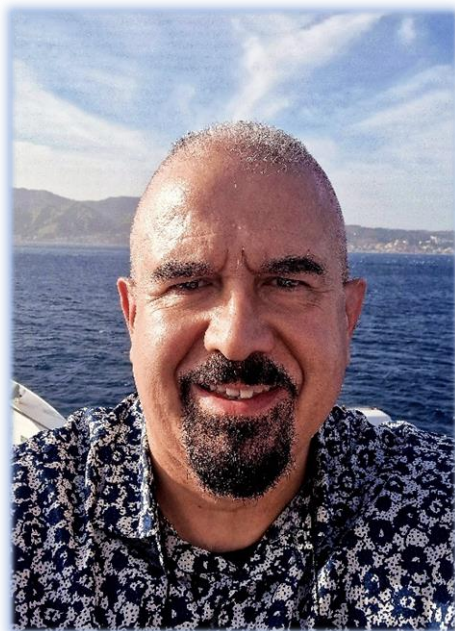


Foto 20 ottobre 2023

The Islands - Ta' Xbiex", Malta (2023). Nel 2009 ha fondato in Roma l'«Accademia di fatto - Casa del Kērylos», allo scopo di organizzare salotti culturali per l'interazione della Scuola con l'ambiente circostante e gli intellettuali (sistematicamente fino al 2014 e saltuariamente fino al 2022 e ad oggi). Dal 2005 al 2010 è stato già direttore della collana di critica letteraria, «Il Kērylos. Omaggio ad Antonio Piromalli», presso le Edizioni Eva, e, dal 2007 al 2023, è stato collaboratore del «Centro di Etnostoria» dell'Università di Palermo, che, dal 7 settembre 2013, è stato costituito come «... Fondazione Aurelio Rigoli» (PA – Ucria ME); da quest'anno fino al 30 aprile 2023, è stato anche collaboratore esterno e poi redattore della relativa rivista "Etnostoria". In funzione di ciò, di altri interessi e di altre occasioni di indagine, si è dedicato a studi archivistici di storia, di storia sacra, di storia delle tradizioni popolari, di letteratura e di musicisti. È stato anche fondatore e direttore artistico di un gruppo folcloristico ciociaro tra 1980 ed il 1988, "Gli Nupùti dullo Cioce", anno in cui pubblica la sua prima monografia, di lì a poco laureandosi con Antonio Braga in Storia della Musica il 13.07.1989. Ha collaborato tra il 1990 ed il 1992 al Dizionario Biografico degli Italiani "Giovanni Treccani", redigendo alcune voci a sua firma, sotto l'egida di Raoul Meloncelli, per la redazione-musica. È stato cultore (1995-2009) e docente a contratto (2004) di Letteratura italiana e Letteratura Moderna e Contemporanea all'Università di Cassino, alla cattedra di Tommaso Scappaticci, nonché collaboratore esterno dell'Università di Toronto e dell'Università di Toronto Mississauga, tra il 2007-2009, agli studi sul "Manzoni", coordinati e curati da Salvatore Bancheri, apparsi poi in *Manzoni and the historical novel. M. e il romanzo storico*, (New York – Ottawa – Toronto, Legas, 2009). Nel

2001 gli è stato conferito il titolo di membro honoris causa della «Unione Scrittori della Repubblica di Moldova» per aver contribuito alla divulgazione dei poeti moldavi contemporanei e il 10.05.2002 un “Premio Speciale con Titolo” dalla rivista «Convorbiri Literare» di Iași (Romania). È docente nei ruoli dello Stato per gli Istituti Superiori di Secondo Grado (1995-), abilitato in Materie letterarie e in Letteratura italiana per i Conservatori di Musica (1992), in Filosofia e Storia (2001). Hanno concorso alla sua formazione musicologica e musicale, oltre al padre Mario, che lo ha avviato alla musica e alle lettere, **Antonio Braga, Raoul Meloncelli, Gesualdo Coggi (senior), Cesare Corsi, Franco Baldaccini, Walter Olmo, Lucia Pasquale, Giuseppe Agostini, Massimo Rossi** (che ha assistito come registrante d'organo e introduttore di brani a concerto in Supino, FR). Giuseppe Agostini e Gesualdo Coggi, inoltre, hanno musicato anche suoi testi poetici con raffinata maestria. Partecipa con letture poetiche e conferenze di letteratura – e di materie attinenti ai suoi interessi e alla sua formazione – al dibattito culturale, nazionale ed universitario (come a Supino, Pianella, Udine, Barcis, Pordenone, Godiasco, Rivanazzano, Pavia, Milano, Spoleto, Castelliri, Caltanissetta, Frosinone, Ferentino, Morolo, Cassino, Roma, Segni, Pizzo Calabro, Firenze, Palermo, Venafro, Agnone, Isernia, Lanciano, Terni, Isola d'Ischia, Isole Tremiti, Cosenza, Maropati, Reggio di Calabria, Villa San Giovanni, Ucria, Capo d'Orlando, Canicattì, Licata, Collesferro, Montelanico, Acireale, Malcesine, Aci Catena, San Polo dei Cavalieri, Augusta...) ed europeo (come in Germania, Moldavia, Polonia, Francia, Romania, Malta). In alcune di queste occasioni, come critico culturale e giornalista, è stato a fianco di **Benito Sablone, Vito Moretti, Mario Micozzi, Antonio Braga, Giancarlo Menotti, Giuseppe Petronio, Antonio Piromalli, Vincenzo Paladino, Tommaso Scappaticci, Emerico Giachery, Giuliano Manacorda, Emilia Mirmina, Maria Corti, Vittorio Sgarbi, Francesco P. Tanzj, Dario Bellezza, Valerio Magrelli, Angelo Fabrizi, Franco Buffoni, Walter Mauro, Giuseppe Mazzini (Wrocław, PL) Iulian Filip, Vasile Romanciuc, Ianoș Țurcanu, Nicolae Dabija, Grigore Vieru, Valeriu e Aurelia Rusu, Estelle Variot, Dan Mănuță, Cassian Maria Spiridon, Dragoș Cojocaru, Eleonora Cărcăleanu, Willy Pocino, Turi Vasile, Claudio Quarantotto, Francesco Mercadante, Andrea Di Consoli, Elio Giunta, Salvo Miraglia, Ignazio Leone, Joseph Bugeja, Ivana Legname, John Galea.**

Ha conosciuto e intavolato conversazioni-interviste con Alberto Oliviero, **John Osborne**, (1993), Gianni Oliva, Antonietta Stella, **Raffaele La Capria** (1994), **Ivan V. Lalic** (1995), **Junna Moric** (1996). Si sono occupati della sua poesia e delle sue monografie, tra molti altri, **Tommaso Scappaticci, Marcello Carlino, Sandro Iadanza, Alfonso Cardamone, Antonio Piromalli, Benito Sablone, Mario Luzi, Vito Moretti, Pasquale Martiniello, Francesco Federico, Cristina Casamento, Carmine Chiodo, Pietro Cataldi, Giuliano Manacorda, Giorgio Bàrberi Squarotti, Sandro Gros-Pietro, Iulian Filip, Adriana Filip, Vasile Romanciuc, Ludmila Kojuško Amerigo Iannaccone, Ida Di Ianni, Paolo Broussard, Grazia Bravetti Magnoni, Emerico Giachery, Lucio Zinna, Oliver Friggeri, Giuseppe Napolitano, Aldo Cervo, Brandisio Andolfi, Domenico Alvino, Anna Maria Amitrano, Antonino Socci, Roberto Piperno, Diego Guadagnino, Enzo Di Natali, Calogero Lo Greco, Mario Vecchio, Ignazio Leone, Salvo Miraglia, Margherita Rita Ferro, Lilia Cavaleri e Luisa Di Fede.**

Dante Cerilli scrive libri di poesia dal 1990, monografie e saggi critici dal 1988, mentre dal 1982 ad oggi ha pubblicato un numero non esiguo di articoli di cultura e attualità su quotidiani (“Il Tempo”, RM – Cronaca di Frosinone), settimanali (“Avvenire - Frosinone 7,

ne 7”, RM, “Avvenire - Sora 7”, “Corriere di Frosinone”), così come, recensioni, saggi di carattere trattatistico, anche su altri giornali e riviste periodiche di differente cadenza, tra cui “Canicatti Nuova” e “Fantasy - La Torre” (Canicatti), “Terra Nostra” (Roma), “Clessidra” (Monte Carasso), Ticino CH) “Alla Bottega” (Milano), “Dismisura” (Frosinone), “I Lepini” (Priverno, LT), “Dialogo” (Como), “Florile dalbe” (Chişinău, Rep. di Moldova), “Il Foglio volante – La flugfolio” (Venafrò, IS), “Calabria Sconosciuta” (Reggio Calabria), “Punto d’Incontro (Lanciano, CH), “Contro Corrente” (Milano), “Folium” (Roma), “Letteratura & Società” (Cosenza), “Rivista Italiana di Letteratura Dialettale” (Palermo), “Convorbiri literare” e “Poezia” (Iasi, Romania), “Etnostoria” (Palermo), “Risveglio Musicale” (Roma), “umbriaecultura.it” (Todi, PG), “La Voce dell’Jonio” (on-line, Acireale, CT).

La rivista “Pagine lepine” ed alcune sue opere sono conservate presso Biblioteche e Istituti internazionali, come in Austria, Svizzera, Germania, Francia, Gran Bretagna, Irlanda, Malta, Repubblica di Moldova, Stati Uniti d’America.

Un elenco si può reperire sul sito www.sbn.it (aprire Opac e digitare Dante Cerilli).



**Commemorazione del M.^o Giuseppe Monterosso (1866-1947)
Convegno “Fanfare, Bande, Militari in Marcia”. Autorità in veste ufficiale
e alcuni relatori - “Teatro Sociale” di Canicatti (AG) 30.10.23**

Da sx: M.^o Lorenzo Curto Pelle, Maurizio Angelo Scardino (Gen. di Div.^{ne} Esercito in Sicilia),
Giuseppe Avanzato (pres. Banda Musicale) Vincenzo Corbo (sindaco di Canicatti),
Enzo Di Mauro (Ass.^{re} Cultura, Acireale) Giuseppe Sciacca (Ass.^{re} Aff. Generali, Aci
Catena), Teresa Pizzo (cons.^{re} Acireale), prof. Dante Cerilli, M^a Lilia Cavaleri.

INDICE GENERALE E SEMI ANALITICO

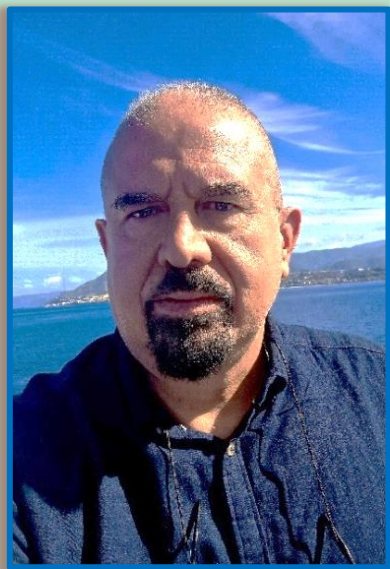
<i>Dedica</i>	1
Fondazione Culturale Mario Cerilli	
Nota dell'Autore	2
Letteratura Antropo-Musicale e Storica dal Dialogo alla Cantata	5
<i>Vergine Eccelsa, e pura.</i>	6
1. l'Abigaille di Vincenzo Tobia Bellini (1793-2023).	7
- Vincenzo Tobia Nicola Bellini.	15
- Il manoscritto [<i>Sinfonia</i> di Dialogo] di V. T. N. Bellini nel Museo di Catania.	18
- Abigaille, risultante dall'italianizzazione del nome Abigail.	23
- L'Abigaille di Vincenzo Tobia Bellini.	24
- Titoli della storia musicale catenota.	25
2. "Mortorio di Jaci e lu dialucu di Catina".	31
- Il Trionfale Ingresso, E Martoro di Gesù Cristo.	33
- Acireale per il Mortorio ed Aci Catena per i <i>Dialoghi</i> .	35
- Piano Umberto, "lu chianu", Aci Catena	36
3. La "Cantata" tra fede ed arte diviene "lirica"	37
- I primi usi del termine "Cantata".	41
- I vari "movimenti".	42
- <i>Cantata e Oratorio</i> .	43
- La "forma" poetica dell'oratorio.	45
4. La Sicilia nella Storia della Musica.	
<i>Cantata, forma epigona fiorent.</i>	47
[Doncich (47-48). Monterosso (49). Giarrusso (50)].	
- La <i>Cantata per Santa Agata</i> .	51
- La <i>Cantata a san Filippo</i> .	53
- Agira e Nunzio Schilirò.	58
- Tornando alle <i>Cantate etnee</i> . Misterbianco.	
Un cenno sui compositori.	62
- Partiti storici di Misterbianco.	63
- Tre cantate per S. Lucia a Belpasso	63
- I "Partiti" in Acireale ed altri Inni.	65
- Riposto (pp. 47 e 65).	65
- Inno a S. Anastasia, cantata di Giuseppe Vitaliti.	66
- Motta Sant'Anastasia. Giarre. Maniace. Augusta. Mascalucia.	67
Notizia sull'autore	69
Indice	72

Collana “PI / Testo esteso”:

1. **All’origine del verso: Atti del convegno su “Poetica e poesia”. Supino 27 novembre 1994*, a cura di Dante Cerilli, 1996.
2. Leonello Fallacara, *Racconti brevi o brevissimi*, introduzione di Domenico Praticò – postfazione di Dante Cerilli, 1997.
3. **Ambienti a misura d'uomo. Qualche esempio di urbanizzazione odierna e nella storia per capire la civiltà che si trasforma*, introduzione di Coccia, Rosi, Cori, Sansoni, 1998.
4. Paolo Broussard, *L'evento sociale nella poesia di Dante Cerilli. Con testi inediti*, interventi di Grazia Bravetti Magnoni e Giuliano Manacorda, 2002.
5. Mario Cerilli (1926-1980), *Dalle Azalee alle Cioce. Tratti di vita supinese nella “Gazzetta Ciociara”. (1973-1980)*, Introduzione di Dante Cerilli, a cura di Marianna Celeste ed Elsa Belinda Cerilli, 2015.
6. Francesco La Greca, *Il filo che rinnova la vita. Ritratti d'identità licatese*, introduzione e un'appendice di Dante Cerilli, 2016.
7. *La professoressa dal “rossetto” vermiglio. Ricordo di Pina Monterosso*, con elogi di M. Celani, C. Tarconi, poesie del figlio Dante e Testimonianze, 2017.
8. Domenico Alvino, *Sull’orma di un alcione. Operazioni di poesia, modi d’arte e di cultura in Dante Cerilli*, con nota pittorica di Francesco Federico, introduzione e cura di Antonietta Rossi, 2017.
9. Dante Cerilli, *Tra gli angeli un fiore. Vita, Magistero e Spiritualità di Maria Monterosso (1917-1997)*, introduzione di C. Perricone, 2017.
10. Dante Cerilli, *Nel “Vaso di Grecia”. La ginestra e il mare. Intermezzo sulla poetica di Fernanda Spigone*, introd. di G. Monterosso, 2018.
11. Dante Cerilli, *Armonie da sotto il Pruni. Profilo etnostorico della Banda Musicale di Montelanico*, presentazione di M. C. Onorati, 2019.
12. Mario Cerilli, *Il viaggio meraviglioso. “Le mie ricerche per la classe V”. Compendio di saperi tra senso del reale e percezione dell’ideale*, pres. di Biancamaria Valeri, a cura di Dante Cerilli, 2020.
13. Mario Cerilli, *Scritto e illustrato. Il professore e gli studenti narrano il loro odeporario. Storia del sapere nel viaggio che continua (1963-1976)*, pref. di A. Mastrangeli, pres. di B. Valeri, a cura di D. Cerilli, 2021.
14. Biancamaria Valeri, *Trame di storia e di fede*, nota prelim.^{re} di D. Cerilli, 2021
15. Dante Cerilli, *Sinopie Consonanze. Giuseppe Monterosso e il Concerto Municipale di Aci Catena. 1908-1912. 1922-1945. [...] I maestri Fontana, Minissale e Ausino, [...]*, 2022.
16. Lapis Ipse Loquax. *Giuseppe Monterosso e Aci Catena protesi nella Musica Atti del Convegno allo Svelamento della Targa Marmorea (6.1.2023)*, a cura di Fabrizio Càssaro, (gennaio) 2023.
17. Demetrio Pianelli, *La peritonite letteraria del De Marchi*, (giugno) 2023.
18. Dante Cerilli, *Giuseppe Monterosso musicista creato in banda (1866-1947). Il Concerto filarmonico di Canicattì nell’800 (1862-1913)*, (ottobre) 2023).
19. Dante Cerilli, *Storia di musiche melite. Arte e umanità di Aurelio Doncich e G. Monterosso. (Italia 1899-1908 □ Malta 1908-1938). Tomo I*, 4.11.2023.
20. Dante Cerilli, *“Per recitar cantando”. Letteratura antopo-musicale e Storica dal Dialogo alla Cantata. Forme di genere della musica colta e popolare in Aci Catena, Acireale, Catania e dintorni. (Tra Sette/Novecento e un po’ oltre)*, 24.11.2023.

Altre Collane:

“Miniature PI / Poesia”; “PI / Poesia” (dal 2021); “PI / Fuori Collana”; “All’insegna di Pagine lepine”; “PI / Pubblicazioni della Fondazione Cerilli”.



Il **Dialogo** è quella forma che si sostituisce al prototipo di *Laude* medievale, senza musica, divenuto, in uno, musica e azione scenica, e, dal XVII sec., *Oratorio* e *Cantata*.

Ebbe lunga strada: Catania, Palermo, Messina, poi Napoli, fino a toccare Firenze e Bergamo (...), valicando le Alpi. Tuttavia, fu specialmente in Sicilia, nel territorio subetneo e nello spicchio sud-orientale, che, trasmigrato nei caratteri della *Cantata*, sopravvive [...].

L'**excursus dal Dialogo all'Oratorio e alla Cantata** tratteggia l'esegesi della letteratura musicale italiana e locale, contestualizzandola nell'area europea per affinità e derivazioni; rileva come il *recitar cantando* abbia trovato largo spazio di affermazione in Sicilia, dove, la *Cantata* è superstite al *Dialogo* ed all'*Oratorio*; in musicologia si appalesa che, tra Sette-Nove-cento, oltre che

nel nostro tempo, è possibile constatarne le tracce e storicizzarla [...].

Lo scopo devozionale di specie è l'espedito dell'espressione dell'arte o, meglio, dell'unione delle arti e da questo rapporto intrinseco si connatura l'identità etno-antropologica di chi la fa e di chi la fruisce. [...] Non si può disconoscere che la Sicilia (potendosi arrogare il primato dei *Dialoghi* e delle *Cantate*) perda la sua connotazione identitaria nella microstoria delle etniche "forme devozionali", per assurgere ad altre più colte della macrostoria, di carattere nazionale e internazionale, per cui l'Italia ha fatto scuola.

La ***Cantata sacra*** è impiegata per il culto agiografico e mariano, con una scrittura tutta profana, influenzata da forme di chiaro lirismo di cui anche Carmelo Bellini riconobbe la natura e la differenziazione dal genere "chiesastico".

Dante Cerilli, (Supino, 1965, nella foto del 22.10.2023, Stretto di Messina), vive e lavora a Roma. Scrittore, giornalista (albo pubblicisti 1992), poeta, studioso e critico di letteratura italiana, memorialista, proviene da una formazione filosofico-pedagogica, musicale e umanistica con escursioni in altre discipline dell'espressione creativa.

Dal 1988 ad oggi ha pubblicato saggi, poesie e libri di argomento monografico su rilevanti personalità di diverse epoche dal 1400 agli anni 2000 e un elevato numero di articoli di cultura e attualità su quotidiani, settimanali, periodici di varia cadenza e notorietà. Svolge una dinamica attività di studio, di ricerca e di conferenze negli ambiti di sua afferenza in Italia e in Europa. Un elenco dei volumi a stampa si può reperire nell'Opac Nazionale.

Pubblicazione Fuori Commercio - Omaggio ai solidali della "Fondazione Culturale Mario Cerilli - Supino (FR)" e di "Pagine lepine"