

LEXICON

Storie e architettura
in Sicilia e nel Mediterraneo

n. 17 / 2013



Edizioni Caracol

Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo
Rivista semestrale di Storia dell'Architettura
N. 17/2013

ISSN: 1827-3416
ISBN: 978-88-98546-07-7

Tribunale di Palermo. Autorizzazione n. 21 del 20 luglio 2005

Edizioni Caracol - Palermo

Direttore responsabile:
Marco Rosario Nobile

Comitato scientifico:
Beatriz Blasco Esquivias (Universidad Complutense de Madrid)
Richard Bösel (Istituto Storico Austriaco di Roma)
Monique Chatenet (Centre André Chastel, Paris)
Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid)
Alina Payne (Harvard University, Cambridge - MA)

Comitato di review:
Paola Barbera, Maria Sofia Di Fede, Erik H. Neil, Stefano Piazza, Fulvia Scaduto

Capo redattore:
Emanuela Garofalo

Redazione:
Giuseppe Antista, Antonella Armetta, Maria Mercedes Bares, Federica Scibilia, Domenica Sutera, Maurizio Vesco

Questo numero è stato curato da Antonella Armetta e Maurizio Vesco
I sommari dei numeri precedenti sono consultabili su <http://www.edizionicaracol.it/lexicon.htm>

Gli articoli devono essere inviati al direttore della rivista, presso il Dipartimento di Architettura, Viale delle Scienze Edificio 8, 90128 Palermo o in alternativa all'indirizzo di posta elettronica della casa editrice info@edizionicaracol.it.
Gli scritti pervenuti saranno valutati dal comitato scientifico e dal comitato di review che, di volta in volta, sottoporranno i testi ai referees, secondo il criterio del blind peer review.
La rivista adotta un modello di condotta e un codice etico ispirati a obiettivi di correttezza e professionalità, che trovano riferimento in quanto stabilito dal Committee on Publication Ethics (COPE). Il codice etico e di condotta della rivista è consultabile su <http://www.edizionicaracol.it/codice-etico.html>.

Amministrazione:
Caracol s.n.c. via Mariano Stabile, 110 Palermo

© 2013: by Edizioni Caracol
Stampa: Tipografia Priulla - Palermo
Per abbonamenti rivolgersi alla casa editrice Caracol ai seguenti recapiti:
e-mail: info@edizionicaracol.it
tel. 091-340011



Questo numero è stato pubblicato con i contributi del fondo Progetto COSMED, Programma Ideas, Azioni Advanced Investigator Grant 2011, European Research Council (ERC).

In copertina: *F. Cassiano de Silva*, Veduta della Sellaria e Piazza del Pendino, 1698 ca. (Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", ms. XVII.26, c. 72r).

SOMMARIO

5	<i>Marco Rosario Nobile</i> Editoriale
7	<i>Luísa Trindade, Caroline Aragão Cabral</i> «Un buon e bel palazzo municipale» nel «miglior e più nobile luogo della città». I palazzi municipali portoghesi nella transizione dal Medioevo all'età moderna
15	<i>Ida Mauro</i> «Il seggio pittato». Il catafalco del Pendino e la pratica del riuso delle decorazioni per le feste barocche napoletane
25	<i>Francesca Passalacqua</i> Gli “opuscoli” di Giacomo Fiore. Prodromi del primo piano regolatore per Messina
33	<i>DOCUMENTI</i>
35	<i>Vincenzo Abbate</i> Antonello Gagini. Un disegno di <i>cona</i> d'altare
39	<i>Maria Letizia Allegra</i> Maestri e cantiere nella prima metà del Cinquecento a Castelvetro: il convento di Santa Maria di Gesù
45	<i>Carlos González Reyes</i> Un ejemplo del mecenazgo arquitectónico de los duques de Maqueda: la capilla de la Inmaculada en la villa de Torrijos
50	<i>Jörg Garms</i> Nota su una pianta di Fort Chambray nell'isola di Gozo
54	<i>Antonella Armetta, Emanuele Fidone</i> La «grandiosa opera»: il ponte Vecchio di Ragusa (1812-1844). La storia e le rappresentazioni
60	<i>Laura Sorbello</i> Tommaso Malerba <i>versus</i> Filadelfo Fichera: un dibattito sul «béton armato»
70	Abstract

«IL SEGGIO PITTATO». IL CATAFALCO DEL PENDINO E LA PRATICA DEL RIUSO DELLE DECORAZIONI PER LE FESTE BAROCHE NAPOLETANE

Ida Mauro*

Gli ultimi anni hanno visto una grande vivacità di studi dedicati al mondo delle feste nella Napoli vice-reale, contributi che hanno in buona parte colmato il vuoto che differenziava la storiografia partenopea da quella di altri centri della monarchia spagnola¹, aprendo il cammino a riflessioni più ampie e argomentate sull'uso e le funzioni delle decorazioni festive. La reiterazione di modelli, elementi, temi e programmi iconografici rende infatti auspicabili analisi comparative delle modalità di trasmissione di messaggi attraverso discorsi non verbali, volti a veicolare una immagine potente del soggetto promotore o destinatario della festa.

Il lessico festivo comune si estende alle più diverse espressioni di una cerimonia: dall'uso della mitologia, dell'allegoria o dei repertori di imprese (si pensi alle frequenti rappresentazioni delle quattro parti del mondo o di metafore solari per l'esaltazione monarchica²), alle forme architettoniche (come la simulazione di grotte e giardini o la rievocazione di architetture dell'antichità classica³), dagli episodi dinastici legati ai culti difesi dalla Corona⁴, alla rievocazione delle storie dei martiri per i nuovi santi promossi dagli ordini della Controriforma, alle ritualità del cerimoniale (rispettate anche in momenti "caotici" come i saccheggi festivi delle cuccagne). Niente di strano, dunque, se, mettendo insieme le tradizioni festive portate alla luce dagli studiosi con meticolosa attenzione, si abbia la sensazione che ogni festa dell'età moderna – e in particolare la festa dinastica – fosse ovunque identica a se stessa e che, anzi, proprio la ripetizione di modelli comuni costituisse la garanzia della trasmissione di un medesimo messaggio, come poteva essere l'esaltazione della Casa d'Austria nei centri dell'Italia spagnola. D'altro canto, è pur vero che una comunicazione è più efficace se sa andare incontro ai suoi interlocutori e anche il discorso festivo doveva in qualche modo adattarsi ai suoi spettatori, introducendo riferimenti allegorici alle realtà locali e utilizzando strutture e

decorazioni peculiari, elementi costanti degli apparati festivi di ogni centro urbano.

Uno sguardo alle decorazioni per le feste dei santi patroni o per le processioni del *Corpus Domini* (risalenti al XIII secolo) consente di individuare questa cifra "identitaria" nel repertorio delle macchine da festa, in quanto legata a riti di più antica e radicata tradizione, a cui erano solite partecipare le diverse componenti della vita cittadina. La permanenza nelle tradizioni locali, resistendo ai cambi delle epoche e dei governi, richiede per queste strutture festive un'attenzione speciale anche per quanto riguarda il loro uso in età moderna, per analizzare come questa tipicità – generalmente legata alla committenza civica – si fletta di volta in volta per dare la propria risposta alle diverse occasioni festive, assecondando a sua maniera anche discorsi celebrativi apparentemente alieni agli interessi locali.

Si analizzerà in queste pagine una "macchina identitaria", nata a Napoli a fine Quattrocento per soddisfare le esigenze rappresentative della processione del *Corpus Domini*: il catafalco della Sellaria, sostituito festivo di un antico sedile della piazza del Popolo (noto come il «seggio pittato») soppresso per volontà di Alfonso il Magnanimo nel 1456⁵.

La piazza del Popolo, a cui facevano riferimento i capitani delle 29 *ottine* (i quartieri di Napoli) e i maestri delle varie *arti suddite* o corporazioni, partecipava al governo della città insieme alle altre cinque piazze dei nobili di Capuana, Montagna, Nido, Porto e Portanuova⁶. Il suo rappresentante, l'eletto, era espressione di un popolo "civile" «per virtù e ricchezze lontanissimi da Plebei»⁷, come lo definiva nel 1644 Camillo Tutini nella sua aperta difesa dello spirito nobile della piazza.

I diritti negati a metà Quattrocento dal Magnanimo, per ragioni che vanno ricondotte ai continui conflitti con i seggi nobiliari, vennero restaurati da Carlo VIII, nel 1495, e confermati al ritorno dei re aragonesi, «e perché l'antico seggio del Popolo che stava nella

Sellaria già si ritrovava diroccato o per ordine anche del re o per loro propria volontà, s'unirono gli ufficiali popolari per trattare le loro facende nel capitolo del convento di questa chiesa [di Sant'Agostino], come più vicina alla Strada della Sellaria loro popolare per esservi stato l'antico loro seggio, finché da' padri fu a' medesimi concessuta un'ampia stanza ad annuo censo o sia piggione di docati venticinque annui, ove al presente [1689] s'uniscono»⁸.

Così testimoniava la guida di Carlo De Lellis a fine Seicento, ed effettivamente, privi della loro antica sede, i membri della *piazza* passarono a riunirsi presso una sala del vicino convento di Sant'Agostino alla Zecca. Tale spazio, però, non si affacciava sulla strada come gli altri sedili napoletani, che scorgiamo in alcuni dettagli della pianta prospettica del 1629 di Alessandro Baratta: edifici a pianta centrale, spesso coronati da una cupola, con grandi arcate aperte a maniera di loggia, che li configuravano come spazi semi-aperti e "semi-pubblici", come testimoniano i pochi esemplari superstiti in altri centri del regno di Napoli, tra cui quello particolarmente fedele del Sedil Dominova di Sorrento⁹ [figg. 1- 4].

Se, dunque, in occasione delle feste, ogni *piazza* estendeva le sue decorazioni allo spazio prospiciente, fino a guadagnarsi piccoli spiazzi circolari intorno ai propri sedili, quella del Popolo dovette ricorrere a una struttura temporanea per dotarsi di una rappresentazione appropriata, tanto in cerimonie che si stavano configurando in quegli anni e che davano ai seggi uno spiccato protagonismo (come la processione di maggio di San Gennaro o dei «preti ghirlandati»¹⁰),

quanto in antiche tradizioni che seguivano un cerimoniale definitosi nel tempo, calibrando autorità religiose e politiche¹¹. È il caso della processione del *Corpus Domini*, a cui prendevano parte tutti gli *oficios*, ossia i rappresentanti delle arti o corporazioni (chi non si presentava «paga[ba] cierta pena de cera»¹²), tutti gli ordini religiosi, i parroci e i membri del governo vicereale nonché, ovviamente, gli eletti delle diverse *piazze*¹³. Nel percorso di questo corteo, il passaggio per la Sellaria si trasformò in uno dei momenti più importanti della cerimonia e a partire dal 1507 il "seggio fittizio", o catafalco, finì per superare nelle parentesi festive tutti gli altri sedili napoletani¹⁴.

Le fonti del catafalco

Nonostante il suo nome, questa struttura non aveva nulla in comune con gli apparati funebri, eccetto una lontana origine, legata a una incerta etimologia che rimanda a una struttura alta, di carattere turriforme¹⁵, da cui evolsero le due specie di macchine festive. E se di catafalchi funebri se ne conoscono diverse tipologie, ben documentate da descrizioni e riproduzioni grafiche¹⁶, non si può dire lo stesso per quello che si erigeva nella strada della Sellaria o nella stretta piazza del Pendino – i due spazi corrispondevano –, poiché le fonti napoletane difficilmente prestano attenzione a descrivere una struttura nota a tutta la città. La più dettagliata fonte per le decorazioni festive napoletane, la *Notitia* di Andrea Rubino, una "cronaca festiva" degli anni 1648-1669 che si sofferma in minuziose descrizioni degli apparati realizzati in questi anni dagli altri seggi, si limita a riferirsi ai



Figg. 1-2-3. A. Baratta, *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio*, 1629 (Napoli, Palazzo Zevallos Stigliano, Collezione Intesa Sanpaolo). A sinistra, particolare con il seggio di Nido; al centro, particolare con il seggio di Montagna; a destra, particolare con il seggio di Capuana.

catafalchi solo quando venivano ridipinti o sfoggiavano nuove pitture¹⁷.

Non è un caso, quindi, che una delle più interessanti testimonianze si trovi in un testo rivolto a dame forestiere, come il *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli* (1588) scritto da Giovan Battista Del Tufo per presentare la città a un gruppo di nobildonne milanesi. Nel descrivere le decorazioni per la festa della vigilia di San Giovanni, Del Tufo dichiara che «si può dar questo vanto Napoli solo/ che la fan gloriosa sovra ogn'altra opra sua meravigliosa / nel mezzo poi, ch'è il bel che più vi sia, / vedreste nel passar la Sellaria / un'altissima torre e con gran cura / tutta posta a pittura che stupiria a vederla la natura»¹⁸.

Per quanto riguarda invece la grafica, restano a documentare il catafalco due incisioni realizzate a più di cinquant'anni di distanza l'una dall'altra e annesse, rispettivamente, a una celebre descrizione dell'apparato per la cavalcata della vigilia di San Giovanni del 1629 (*Il Zodiaco* di Francesco Orilia¹⁹)

[fig. 5] e all'edizione del 1685 della *Guida de' forastieri* di Pompeo Sarnelli [fig. 6].

La prima immagine sembra compressa nella piastra della stampa per le dimensioni sproporzionate del modello e per una certa inesperienza dell'incisore; l'aspetto del catafalco si avvicina moltissimo alla facciata di una chiesa barocca, divisa in tre ordini: colonne addossate che scandiscono il primo ordine, nicchie con statue ai lati del portale, timpani aperti, stemmi del seggio del Popolo che ricordano quelli di un ordine religioso e poi volute schiacciate, teste di angeli, festoni: non mancherebbe nulla per avvicinarlo a un progetto fanzaghiano, se non fosse per l'abbondanza di immagini negli ordini superiori, che riporta gli spettatori alla profusione di stimoli visivi delle decorazioni delle feste²⁰.

I dipinti – ricordati anche da Del Tufo e probabili allusioni all'antico “seggio pittato” – sono proprio l'aspetto principale dell'altro catafalco, inciso quasi sessanta anni dopo da Federico Pesche. L'intestazione della stampa «catafalco ò vero seggio

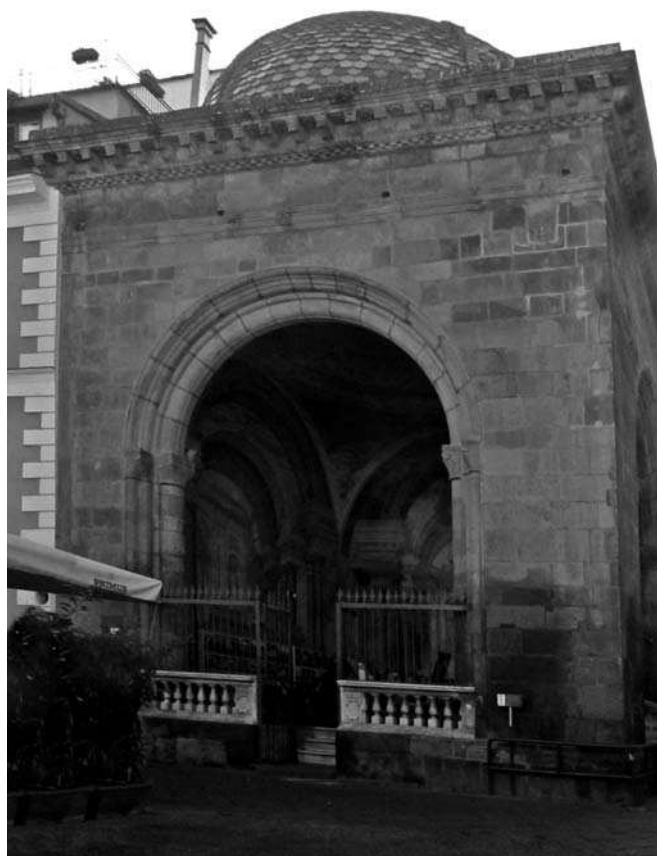


Fig. 4. Sorrento. Sedil Dominova.

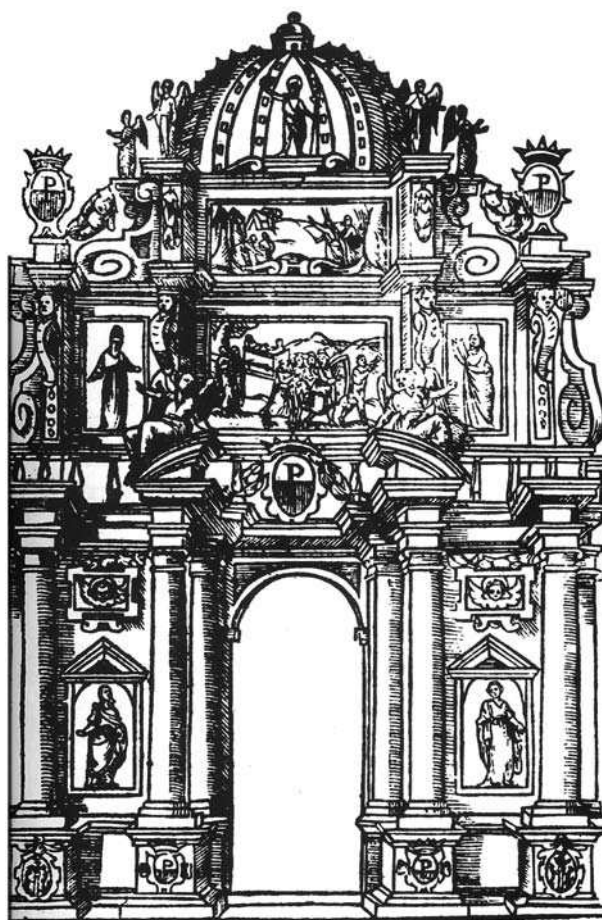


Fig. 5. Il catafalco della Sellaria della festa della vigilia di San Giovanni del 1629 (da F. Orilia, *Il Zodiaco...*, cit.).

Le decorazioni della Sellaria

Per aumentare la visibilità del catafalco (e della piazza del Popolo) nel corso del Seicento la macchina venne affiancata da altre strutture che trasformarono la strada della Sellaria in un unico grande "teatro": lo spazio veniva racchiuso da una sorta di colonnato temporaneo («impalizzata»²⁶), con una trabeazione da cui pendevano arazzi o panni ricamati di seta, sormontata da statue, stemmi e *giarroni*, che si interrompeva con due grandi archi trionfali nei punti di accesso e di uscita della processione (esattamente verso il ponte del Pendino e la chiesa di Sant'Agostino alla Zecca²⁷). Al suo interno si montavano un palco per le dame, un altare per l'adorazione eucaristica (affidato alla cura di un ordine religioso), un palco per i musicisti e le rappresentazioni sacre, mentre al centro si lasciava spazio per il catafalco, fulcro dell'insieme di decorazioni. In pratica si tendeva a evocare l'ambiente di un'autentica sede stabile, trasformando la piazza in un enorme salone da festa.

Lo slargo della Sellaria o del Pendino è stato stravolto a fine Ottocento dalle riforme urbanistiche eseguite dalla Società per il Risanamento. Le celebri litografie pubblicate da Raffaele D'Ambra (1889) lo ricordano affollato di persone e completamente invaso dalle tende di venditori ambulanti²⁸, così come doveva

apparire anche nel Seicento, quando era necessario emettere apposite ordinanze per sgombrare la strada prima delle cerimonie. Queste immagini contrastano con l'ampia e completamente sgombra «piazza del Pendino» ritratta da Cassiano de Silva a fine Seicento²⁹, in cui campeggia, al centro, la fontana commissionata a Onofrio Antonio Gisolfo dal viceré conte di Oñate nel 1649, e pagata interamente dalla piazza del Popolo³⁰ [figg. 7-8]. Questa commemorava la restaurazione dell'autorità vicereale dopo la rivoluzione di Masaniello e sorgeva proprio nel sito occupato un tempo dalle case del rivoltoso Grazzullo De Rosa, di cui lo stesso Oñate aveva ordinato la demolizione³¹ [fig. 8].

Nella seconda metà del Seicento questa fontana, costruita proprio in prossimità del luogo in cui solitamente si innalzava il catafalco, dovette essere inglobata nel discorso delle decorazioni del seggio, che amplificarono la loro spettacolarità per sottolineare con forza la lealtà del Popolo al governo vicereale³². Già nel 1649 il cronista Innocenzo Fuidoro (alias Vincenzo d'Onofrio) notava una profusione di nuove decorazioni al lato del catafalco, volute dall'eletto Felice Basile: «simile pompa ed apparato parve che avesse oscurato tutti l'antipassati, non solo per lo stesso catafalco, ma anco per emblemi che poterono partorire l'ingegni napoletani. Non vi fu palmo di quella gran piazza che



Fig. 7. F. Cassiano de Silva, Veduta della Sellaria e Piazza del Pendino, 1698 ca. (Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", ms. XVII.26, c. 72r).

fusse vacuo d'apparato, arazzi li più pregiati e di valentissimi artefici, controtagli, damaschi e ogni altro addobbo alla reale, non riparando a denaro l'Eletto del popolo Basile»³³.

Tale novità si mantenne negli anni successivi³⁴ e fu ulteriormente amplificata per la processione del *Corpus Domini* del 1657, con cui si celebrò la fine dell'epidemia di peste che aveva devastato la città l'anno precedente. Infatti, proprio in corrispondenza con la festa del *Corpus*, nel 1656 il contagio aveva provocato «straggi crudeli» in cui si contarono migliaia di decessi al giorno³⁵. Per questa processione, che non fu l'unica funzione con toni espiatori di quegli anni³⁶, si trova documentato per la prima volta un altissimo altare a fianco della fontana nuova. Nel discorso iconografico dell'altare, in un complesso intreccio di immagini disposte tra diverse scenografie, i Gesuiti attribuirono all'intervento del «loro» San Francesco Saverio la liberazione della città dalla peste³⁷.

A partire da queste edizioni della festa di metà seco-

lo, gli altari affidati agli ordini religiosi divennero un elemento fisso delle decorazioni del «recinto» della Sellaria³⁸, seguendo la prassi della processione «spagnola» dell'ottava del *Corpus Domini*, in cui il corteo sfilava per quattro altari, ognuno allestito da un ordine differente³⁹. Proprio come gli altari dell'ottava, queste macchine tendevano a farsi portatrici di un chiaro messaggio lealista: in questo caso il discorso era corroborato dagli stemmi e dall'epitaffio della vicina fontana, in cui si esaltava l'azione benefica del conte di Oñate che aveva fatto strada alla pace⁴⁰.

Nel 1666 proprio sulla fontana si eresse una statua gigante del nuovo re, Carlo II, mettendo in scena una sorta di incontro ufficiale tra il Popolo e il sovrano recentemente incoronato, presentato come nuovo Salomone dall'epitaffio posto sull'arco di accesso al «recinto» della Sellaria⁴¹. Il paragone con il re saggio della Bibbia era ripetuto nell'altare dei Gesuiti, sormontato dalla medesima iscrizione.

Nella festa del *Corpus* del 1668 a fianco della fontana si sistemò il palco della viceregina e giusto davanti si eresse l'altare con la scena del prodigio di Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia, riferimento implicito alla fonte e ai temi eucaristici⁴². Un'altra scena tratta dalla storia della fuga del popolo d'Israele verso la Terra Promessa – tematica biblica che permetteva un'accorta assonanza con il popolo di Napoli e le sue sorti⁴³ – era rappresentata su una delle tele del catafalco, nel tentativo di uniformare il discorso iconografico di tutte le decorazioni della piazza, tendenza che si avverte in maniera costante al largo degli anni. Questa festa del 1668 ebbe un particolare rilievo «per esser la prima, che si celebrava dal Cardinal Caracciolo Arcivescovo»⁴⁴, giunto a Napoli nel febbraio di quell'anno. L'evento richiese alla piazza del Popolo uno sforzo maggiore, forse concretizzatosi in una ridipintura delle struttura del catafalco, «che colorito à verde, et argento, si uniformava con le pitture di tutti quegl'archi [dell'impalizzata]»⁴⁵.

Eppure proprio l'anno precedente erano state riaggiornate profondamente le macchine della piazza, come suggerisce Rubino e come indica una straordinaria serie di pagamenti a carico dell'eletto Francesco Troise⁴⁶, che rinvia a un contratto firmato tra i rappresentanti della piazza del Popolo e il «mastro catafalcaro» Gabriele D'Angelo⁴⁷. Il testo del contratto, stipulato il 16 aprile 1667 davanti al notaio Biase de Conciliis, è particolarmente dettagliato e permette di osservare da vicino la pratica del riuso delle decorazioni festive.



Fig. 8. Napoli, piazzetta Grande Archivio. Fontana della Sellaria, 1650.

Il riuso

Per la somma stipulata di 800 ducati, D'Angelo si impegnavano a realizzare tutte le decorazioni della Sellaria e ad attuare un *restyling* generale, utilizzando in buona parte le stesse strutture e reimpiegando le decorazioni già esistenti.

L'adozione di una terminologia professionale *ad hoc* («mastro catafalcaro») per la preparazione del catafalco e delle altre macchine della Sellaria può forse sorprendere, ma non bisogna dimenticare che tra la processione del *Corpus*, quelle dei santi patroni e quelle proprie della *piazza* del Popolo (come la cavalcata della vigilia di San Giovanni), vi erano numerose occasioni all'anno in cui era necessaria la presenza del catafalco, richiedendo di conseguenza una particolare perizia e rapidità nell'assemblaggio, decorazione e smontaggio delle sue differenti parti⁴⁸. Gabriele D'Angelo era, dunque, un capo bottega, esperto nella pratica degli apparati della Sellaria: le sue funzioni erano proprio quelle di coordinare l'insieme di decorazioni per le quali anticipava tutti i pagamenti che gli sarebbero stati rimborsati solo dopo la festa⁴⁹. Le somme stanziare per la preparazione degli apparati permettevano a una bottega di lavorare quasi esclusivamente per le commissioni della *piazza* del Popolo, mentre, dalla parte del committente, i riferimenti a diverse consuetudini, presenti nel testo del contratto, lasciano apprezzare i vantaggi della concessione dell'opera a una manodopera di fiducia.

Il catafalco, assemblato secondo il modello consueto (o almeno quello seguito nell'anno precedente), che probabilmente non doveva essere molto diverso dalla struttura presentata nella *Guida* di Sarnelli, era costituito da due ordini di colonne tra cui si disponevano le tele dipinte. Nel contratto si richiedeva di dipingere di nuovo le strutture e gli sfondati, di ricoprire d'«oro sbruffato» capitelli, piedistalli, cornici e fondi dei dipinti, di ordinare nuove tele e nuovi angeli contornati per la parte superiore e apprestare una piccola modifica, come l'aggiunta di piedistalli alle colonne del secondo ordine.

L'impalizzata, che – stando alle descrizioni di Rubino – aveva visto l'introduzione degli archi di trionfo solo due anni prima⁵⁰, poteva invece essere riproposta pressoché identica, ridipingendola ove necessario e riutilizzando le stesse decorazioni della trabeazione. In questo caso gli stemmi del viceré in carica nel 1666, il cardinale Pascual de Aragón⁵¹,

erano facilmente «ridotti servibili» ritagliando il cappello cardinalizio che sovrastava lo scudo di famiglia, in quanto il nuovo viceré, Pedro Antonio de Aragón, era fratello del predecessore.

Andava poi riproposto il palco della viceregina, inutilizzato nel viceregno precedente, dorando le cornici e inserendo i nuovi stemmi.

Solo l'altare presso la fontana doveva essere realizzato *ex novo*, secondo un disegno del decoratore-architetto Dionisio Lazzari che, in quanto membro della deputazione incaricata della realizzazione delle feste, sovrintendeva ai differenti aspetti delle macchine. Dispiace che la copia del contratto non conservi anche il disegno dell'altare – con dodici colonne, nicchie e sculture argentate a rilievo –, consegnato al momento di firmare l'accordo, perché la ricchissima produzione di macchine festive del Lazzari lamenta la mancanza di documentazione grafica, utile ad analizzare il percorso professionale di questo autore, noto per le decorazioni marmoree, che proprio a partire dai progetti per le decorazioni festive si avvicinò al mondo dell'architettura. È molto probabile che anche il progetto del catafalco che si realizzava in quegli anni fosse opera del suo ingegno, così come gli apparati disegnati per il Popolo in occasione di feste di santi patroni e per i funerali in onore di Filippo IV celebrati presso il Banco dei Poveri (1666)⁵².

Tornando al più umile Gabriele D'Angelo, spettava a lui anche commissionare a un tale Pietro Cristino il dipinto posto al centro dell'altare. I costi per questa macchina, diversamente da quanto percepito da spettatori come Rubino, erano infatti sostenuti interamente dalla *piazza* del Popolo e non dall'ordine religioso (quasi sempre la Compagnia del Gesù) che decideva solo il soggetto del quadro e il testo degli epitaffi.

Al lavoro del maestro catafalcaro seguiva quello dell'apparatore, che sistemava i tessuti affittati dalla *piazza* del Popolo sull'altare o sugli archi dell'impalizzata⁵³, mentre l'eletto si procurava, in genere attraverso prestiti, le argenterie necessarie per l'altare. In sintesi, stando ai pagamenti noti, l'importo complessivo della funzione nella piazza (compresi i fiori, l'esecuzione dei musicisti, i dolci offerti alle dame e il servizio di controllo di due compagnie di guardie) superava la cifra di 1.500 ducati.

L'obiettivo era suscitare nello spettatore la sensazione di aver rinnovato tutte le strutture, e dalla lettura della cronaca di Andrea Rubino si ha la prova del successo di questa strategia. L'autore, non implicato

direttamente nella commissione dell'apparato della Sellaria, parla con enfasi di queste decorazioni del 1667 come opere completamente nuove e per questo inserisce per la prima volta una descrizione delle immagini dipinte appese agli archi dell'impalizzata e al catafalco, che facevano riferimento al nuovo sovrano – Carlo II –, alla devozione per l'eucarestia della casa d'Austria (con l'immane immagine di Rodolfo d'Austria che cede il suo cavallo per accompagnare a piedi un sacerdote che portava il viatico a un infermo⁵⁴) e ai principali avvenimenti dell'anno: la morte di papa Alessandro VII e l'elezione del nuovo arcivescovo di Napoli, il cardinale Innico Caracciolo⁵⁵. Il tema del dipinto per l'altare, ideato dai Gesuiti, ritraeva Carlo II sotto le vesti del fanciullo che presentò a Cristo i cinque pani e i due pesci che furono miracolosamente moltiplicati nel noto episodio evangelico⁵⁶.

Nel luogo preposto alla celebrazione della *piazza* del Popolo, dunque, si approfittava della visita vicereale per esaltare la lealtà della *piazza* e avvicinarsi al governo spagnolo, sfruttando così le tensioni tra viceré e *piazze* nobili che si vivevano nella seconda metà del Seicento e, in particolare, negli anni del governo di Pedro Antonio de Aragón⁵⁷. Il valore di questo omaggio e le somme che vi si impiegavano finirono per oscurare un altro "tributo festivo" tradi-

zionalmente dedicato dalla *piazza* al viceré, come la usuale cavalcata della vigilia di San Giovanni Battista che proprio a partire da questi anni non venne più celebrata⁵⁸.

Il complesso di macchine da festa della Sellaria costituisce dunque un classico esempio di struttura temporanea, niente affatto effimera, e i primi documenti emersi sulla sua realizzazione permettono di approssimarsi a uno studio più ampio della pratica del riutilizzo delle decorazioni, nella quotidianità festiva di centri come Napoli dove, tra quasi trenta santi patroni (festeggiati anche più di una volta in uno stesso anno solare, come San Gennaro), solennità liturgiche, feste dinastiche e cerimonie del governo vicereale, il calendario festivo risultava particolarmente denso.

Nei limiti di una economia pre-industriale che si basava necessariamente sul riutilizzo delle risorse, dover garantire di volta in volta questo "splendore fastuoso" del barocco, significava essere dei maestri nel valorizzare le nuove commissioni sapendo sfruttare al meglio anche il riciclo, noleggio e prestito dei materiali, aspetti che sembrano offrire una visione dissacratoria della festa barocca, ma che aiutano bensì a ricondurla alla sua più schietta realtà, fuori delle iperboli retoriche delle relazioni festive.

* Ricercatrice postdottorale, Universitat de Barcelona

Questo articolo costituisce un approfondimento dell'intervento *The Catafalque of the Sellaria: a Non-Ephemeral Symbol of Neapolitan Baroque Festivals*, presentato al congresso *Making Space for Festival, 1400-1700. Interactions of Architecture and Performance in Late Medieval and Early Modern Festivals*, (Venezia, Palazzo Pesaro Papafava, 21-24 marzo 2013).

¹ G. GUARINO, *Representing the King's Splendour: Communication and Reception of Symbolic Forms of Power in Viceregal Naples*, Manchester 2011; J. A. MARINO, *Becoming Neapolitan: Citizen Culture in Baroque Naples*, Baltimore 2011; *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, a cura di J. L. Colomer, G. Galasso, V. Quirante, Madrid 2013; M. RAK, *A dismisura d'uomo. Feste e spettacoli del barocco tra Napoli e Roma*, Palermo 2013.

² V. MINGUEZ, *Los Reyes Solares*, Castelló de la Plana 2001.

³ Si veda: *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, catalogo della mostra (Siviglia, 19 settembre - 26 novembre 2000), Madrid 2000; M. FAGIOLO, *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, Roma 1980; Id., *Effimero e giardino: il teatro della città e il teatro della natura*, in *Il Potere e lo spazio: la scena del principe*, Milano 1980, pp. 31-54.

⁴ Nel caso della Casa d'Austria si trattò del culto per la Trinità, il *Corpus Christi* e l'Immacolata Concezione, oltre che del sostegno alla canonizzazione. Cfr. S. SCHÜTZE, *The politics of Counter-reformation Iconography and a Quest for the Spanishness of Neapolitan Art*, in *Spain in Italy: politics, society and religion (1500-1700)*, a cura di T. Dandeleit, J. A. Marino, Boston-Leyden 2007, pp. 555-568.

⁵ G. DE MONTEMAYOR, *La Piazza della Sellaria. Catafalco del Pennino*, in «Napoli nobilissima», s. I, VI, 1897, pp. 4-8, 40-45, 70-73.

⁶ G. MUTO, *Le tante città di una capitale: Napoli nella prima età moderna*, in «Storia Urbana», 123, 2009, pp. 19-53.

⁷ C. TUTINI, *Dell'origine e fundation de seggi di Napoli del tempo in che furono istituiti*, Napoli 1644, p. 185.

⁸ C. DE LELLIS, *Aggiunta alla "Napoli sacra" dell'Engenio Caracciolo*, (ms. ante 1689), Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli, X B 22, c. 83r. [versione on-line pubblicata dalla Fondazione Memofonte a cura di E. Scirocco e M. Tarallo, http://www.memofonte.it/home/files/pdf/DE_LELLIS_AGGIUNTA_TOMO_III.pdf, ultima consultazione 25 ottobre 2013]. De Lellis aggiunge alle sue notizie il dibattito sulla esistenza o meno di un antico seggio del Popolo in piazza della Sellaria, negata da autori come Zurita, Sorgente e Passaro (*ivi*, c. 83v).

⁹ Così Capaccio: «e tutti hanno una stanza separata, ove i cavalieri si congregano, sì che da seditori ordinarii, di spasso, sono divenuti stanze partico-

lari di nobiltà, per trattarvisi i più importanti negotii del publico»; G.C. CAPACCIO, *Il Forastiero*, Napoli 1634, p. 695 [versione on-line pubblicata dalla Fondazione Memofonte a cura di S. de Mieri, M. Toscano: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/guide_capaccio.pdf, ultima consultazione 28 ottobre 2013]. Sull'argomento si veda anche: M. MARTONE, *I sedili a Napoli e fuori la città*, in *Verso un repertorio dell'architettura catalana. Architettura catalana in Campania. Province di Benevento, Caserta, Napoli*, a cura di C. Cundari, Roma 2005, pp. 109-122. A fianco dell'esempio sorrentino si ricordino il sedile di Lecce con arcate ogivali, quello di San Luigi ad Aversa e quello molto modificato di Tropea (seggio di Portercole).

¹⁰ G. VITALE, *Ritualità monarchica, cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonese*, Salerno 2006, pp. 160-185.

¹¹ M. A. VISCEGLIA, *Rituali religiosi e gerarchie politiche a Napoli in età moderna*, in *Fra storia e storiografia. Scritti in onore di Pasquale Villani*, a cura di P. Macry, A. Massafra, Bologna 1995, pp. 587-619.

¹² J. RANEO [RENAO], *Etiquetas de la corte de Nápoles (1634)*, ed. a cura di A. Paz y Meliá, in «*Revue Hispanique*», XXVII, 1912, pp. 1-284, e in particolare per la citazione p. 79.

¹³ In epoca vicereale accompagnava la funzione anche il coro della cappella Reale. Il viceré sfilava al lato sinistro del cardinale che portava l'ostia consacrata sotto un pallio sorretto dagli eletti della città e da due rappresentanti scelti dal viceré, uno per il baronaggio e uno per il re; *ivi*, p. 80. Al passaggio tra quartieri sottoposti all'influenza di seggi diversi – la Cattedrale, per esempio, si trovava nella zona del seggio di Capuana e Santa Chiara in quella di Nido – si alternavano anche gli eletti che reggevano le aste del pallio.

¹⁴ Il primo catafalco venne eretto in occasione della visita di Ferdinando il Cattolico a Napoli (G. DE MONTEMAYOR, *La Piazza della Sellaria...*, cit., p. 8).

¹⁵ Capaccio suggerisce una curiosa, ma interessante, etimologia greca: «catafalco, che vuol dire una prospettiva e viene da catapheno» (G. C. CAPACCIO, *Il Forastiero...*, cit., p. 19).

¹⁶ Rimando a una classica, sistematica tipificazione dei monumenti funebri italiani: O. BERENDSEN, *The Italian Sixteenth and Seventeenth Century Catafalques*, New York 1961.

¹⁷ A. RUBINO, *Notitia di quanto accorso in Napoli*, (ms. del XVII sec.), Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, XXII D 14-17. Su questa cronaca si veda: I. MAURO, *Crónica festiva de la Nápoles virreinal. La "Notitia" de Andrea Rubino (1648-1669)*, in «*Cuadernos de Historia Moderna*», 34, 2009, pp. 67-93.

¹⁸ G.B. DEL TUFO, *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e maraviglie della nobilissima città di Napoli*, Roma 2007.

¹⁹ F. ORILIA, *Il Zodiaco, over idea di perfettione di precipi*, Napoli 1630; su questo testo si veda J.A. MARINO, *The Zodiac in the streets: inscribing "Buon Governo" in baroque Naples*, in *Embodiments of Power: Building Baroque Cities in Austria and Europe*, a cura di G.B. Cohen, F.A.J. Szabo, New York-Oxford 2008, pp. 203-229.

²⁰ Un altro accostamento alquanto suggestivo sarebbe ipotizzabile con il complesso baldacchino-tabernacolo del santuario di Santa Maria dell'Arco in marmi mischi, progettato da Francesco Antonio Picchiatti.

²¹ D.A. PARRINO, N. PARRINO, *Nuova guida de' forastieri per osservare, e godere le curiosita piu vaghe e piu rare della fedelissima gran Napoli citta antica e nobilissima*, in cui si da anco distinto ragguaglio delle varie opinioni dell' origine di essa, Napoli 1725, p. 211.

²² J. PORTÚS PÉREZ, *Túmulo de Carlos V en Valladolid*, in *La Fiesta en la Europa...*, cit., pp. 353-354.

²³ Il documento relativo al pagamento è pubblicato in M. NOVELLI RADICE, *Notizie d'Archivio sulla chiesa di Santa Maria la Nova in Napoli*, in «*Campania Sacra*», XIII-XIV, 1982-1983, p. 183, e ripreso in E. NAPPI, *Antiche feste napoletane*, in «*Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2001*», 29, 2002, pp. 76-90, e in particolare p. 81, doc. 29. Giordano doveva essere spesso impiegato per le decorazioni fortemente figurative, come il catafalco, e poter esibire un quadro di questo artista costituiva un certo privilegio per i committenti degli apparati. Sulle numerose opere di Giordano esposte negli apparati festivi napoletani, si veda M. HERMOSO CUESTA, *Apuntes sobre Luca Giordano y el arte efímero*, in «*Artigrama*», 19, 2004, pp. 139-154.

²⁴ L'episodio è riportato nei *Giornali* di Fuidoro. Cfr. G. DE MONTEMAYOR, *La Piazza della Sellaria...*, cit., p. 73; DON FERRANTE (B. CROCE), *Notizie di artisti che lavorarono a Napoli nel sec. XVII dal Diario di Fuidoro*, in «*Napoli nobilissima*», IX, 1900, pp. 27-31, e in particolare p. 29.

²⁵ E. NAPPI, *Antiche feste...*, cit., p. 82, doc. 40. Per la processione del 1666 riporta Fuidoro: «fu fatta una sontuosa colazione di frutti di zuccaro ed acque dolci ghiacciate. Le dame saccheggiorono, come fossero plebee, le spase delle cose di zuccaro» (I. FUIDORO (V. D'ONOFRIO), *Giornali di Napoli. Volume secondo: 1666-1671*, edizione a cura di A. Padula, Napoli 1938, p. 21). Sul consumo di gelato e sorbetti a Napoli nella prima età moderna, cfr. M. CALARESUS, *Making and eating ice cream in Naples: Rethinking Consumption and Sociability in the Eighteenth Century*, in «*Past and Present*», 220, 2013, pp. 35-78.

²⁶ L'impalizzata è registrata già nell'apparato per la festa di San Giovanni del 1629 (F. ORILIA, *Il Zodiaco...*, cit., p. 357).

²⁷ A. RUBINO, *Notitia...*, cit., III, c. 314.

²⁸ R. D'AMBRA, *Napoli antica illustrata*, Napoli 1889.

²⁹ Sulle vedute di Napoli di Francesco Cassiano da Silva, si veda: G. ALISIO, *Napoli nel Seicento: le vedute di Francesco Cassiano da Silva*, Napoli 1984, n. 34.

³⁰ Nonostante la presenza dell'ingegnere maggiore Gisolfo sia documentata dai pagamenti (E. NAPPI, *Documenti su fontane napoletane del Seicento*, in «*Napoli nobilissima*», s. III, XIX, 1980, pp. 216-231), Gaetana Cantone insinua la possibilità di un progetto di Fanzago, artista che in quegli anni era attivo a Roma (G. CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli 1984, pp. 421-422).

³¹ In seguito alle opere di risanamento la fontana è stata ricostruita nel 1903 nella piazzetta prospiciente all'Archivio di Stato di Napoli. Nella Sellaria vi era già una fontana più antica detta "dell'Atlante", opera di Giovanni Merliano da Nola (1532-1537), che si scorge a sinistra della tavola di Cassiano de Silva.

³² Tali cambiamenti sono colti anche in F. MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal vicereame alla capitale*, Napoli 1968, pp. 110-111.

³³ I. FUIDORO (F. D'ONOFRIO), *Successi del Governo del Conte d'Onate (1648-1653)*, edizione a cura di A. Parente, Napoli 1932, p. 97. Sulla processione del *Corpus Domini* del 1649, si veda anche Archivio Storico Diocesano di Napoli, *Diari dei cerimonieri della cattedrale*, I, cc. 41v-43v.

³⁴ G. DE MONTEMAYOR, *La Piazza della Sellaria*, cit., pp. 88-89.

³⁵ Seguendo il *topos* dell'ineffabilità della meraviglia delle feste barocche, Rubino dichiara: «Il nostro eletto del popolo Felice Basile volse solennizzar questa giornata con tanta solennità, che non si ricordava esser fatta festa simile a questa; poiché si ferno macchine et apparati tanto meravigliosi, pomposi, e ricchi, che furono di troppo stupore a chi ne fu spettatore»; per lui la piazza della Sellaria si trovò «ripiena di tante meraviglie, e magnificenze, che per descriverle non sò se l'eloquenza di Mercurio sarebbe bastante» (A. RUBINO, *Notitia...*, cit., I, c. 247). Il contagio del 1656 fu particolarmente violento proprio nei giorni in cui si celebrava la festa del *Corpus Domini*. Sull'argomento si vedano P.L. ROVITO, *Il vicereame spagnolo di Napoli*, Napoli 2003, pp. 432-510; I. FUSCO, *Peste, demografia e fiscalità nel Regno di Napoli del XVII secolo*, Milano 2007.

³⁶ Si ricordino le feste di San Gennaro, di San Francesco Saverio e di San Gaetano degli anni 1657-1658 (tutte descritte da Rubino) e la grande processione espiatoria dedicata all'Immacolata Concezione del novembre 1659, ricordata dalla descrizione a stampa di A. ROSSA, *Relazione della sollemnissima festa fatta in Napoli all'Immacolata Concettione di Maria per lo scioglimento del voto fatto dalla medesima città nell'anno del contagio*, Napoli 1661.

³⁷ L'altare «si alta, che pure pareggiava i tetti delle case, e questa con architettura assai vaga era pittata tutta d'azzurro, con l'estremità, et le statue tutte inargentate, che in vero non si poteva vagheggiare più superba e dilettevol cosa» (A. RUBINO, *Notitia...*, cit., I, c. 250). Tra le scene rappresentate vi erano tre momenti diversi uniti in un unico discorso: la peste di Azoth, San Francesco Saverio «in alto vestito da Sacerdote con una Pisside in una mano, et una particola nell'altra, che stava in atto di comunicare alcuna gente», mentre dietro l'altare si vedeva l'imperatore Rodolfo d'Austria che accompagnava il sacerdote con l'ostia consacrata «et la sua famiglia dispersa per quella selva tutta prostrata a terra per riverenza del Santissimo Sacramento» (*ivi*, c. 252). Questa grandiosa macchina prese accidentalmente fuoco per lo scoppio di un «folgoretto» (*ibidem*).

³⁸ Ad esempio nel 1659 se ne videro addirittura tre: uno degli agostiniani e due dei teatini (A. RUBINO, *Notitia...*, cit., II, cc. 118-119).

³⁹ La processione dell'ottava era organizzata dall'arciconfraternita del Santissimo Sacramento di San Giacomo degli Spagnoli. Cfr. A. ANTONELLI, *La Festa dei Quattro Altari a Napoli*, in «Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli e Provincia. Bollettino d'informazione», 1997-98 (2000), pp. 131-148.

⁴⁰ A maniera esemplificativa riporto solo la prima parte del testo della lapide, composto dal gesuita Giovan Battista Mascolo: «PHILIPPO IIII REGE CATHOLICO/D. INDICUS VALEZ DE GUEVARA, ET TASSIS/COMES DE ONNATE, ET VILLAMEDIANA, PROREX, & c./HANC APERUIT VIAM/QUI FELICI PACIS, ET CONCORDIAE/TRIUMPHO/IUSTITIAE, PACI, ET PUBLICAE QUIETIS HUIUS REGNI/VIAM PERUIT/HANC APERUIT VIAM». In senso materiale, questa via corrispondeva all'allargamento della strada generato dalla demolizione della casa di Grazzullo De Rosa. Inoltre, la fontana fu costruita con le pietre dell'epitaffio che il popolo aveva eretto nella piazza del Mercato per celebrare i primi risultati della rivolta del 1647 (B. CAPASSO, *L'Epitaffio del Mercato e la fontana della Sellaria. Pagine della Storia di Napoli studiata nelle sue vie e nei suoi monumenti*, in «Napoli nobilissima», s. I, VI, 1897, pp. 133-140).

⁴¹ «Egredimini, et videte fiulium Sion Regem Salomonem» (A. RUBINO, *Notitia...*, cit., III, c. 367).

⁴² A. RUBINO, *Notitia...*, cit., IV, cc. 125-127.

⁴³ Come puntualmente suggeriva l'iscrizione dell'altare (*ivi*, c. 127).

⁴⁴ *Ivi*, c. 125.

⁴⁵ *Ivi*, c. 126. Gli archi dell'impalizzata erano con molta probabilità, anche in merito a quanto illustreremo nel seguito, gli stessi del 1665, in cui si vide-ro «pittati a chiaroscuro su campo verde» (A. RUBINO, *Notitia...*, cit., III, c. 314).

⁴⁶ I documenti sono stati pubblicati in E. NAPPI, *Antiche feste...*, cit., docc. 30-44.

⁴⁷ Archivio di Stato di Napoli, Sezione notarile, *Notai del Seicento*, scheda 399, notaio Biase de Conciliis, n. 18, cc. 180r-181v. Si veda l'appendice, *infra*.

⁴⁸ Dai pagamenti pubblicati da Nappi si sa che il seggio del Popolo pagava 20 ducati all'anno «per il fitto d'un magazzino [...] sito alli Casciari [vico delli Casciari al Pendino] per riporvi la roba dell'impalizzata» (E. NAPPI, *Antiche feste...*, cit., p. 82, doc. 43). Il proprietario del magazzino era il marchese di San Giuliano.

⁴⁹ La processione del *Corpus Domini* si celebrò il 31 maggio 1667 e D'Angelo ricevette il pagamento dall'eletto Francesco Troise l'11 giugno (*ivi*, doc. 35).

⁵⁰ A. RUBINO, *Notitia...*, cit., III, c. 314. In quell'occasione si vide anche una serie di 41 statue allegoriche, rappresentanti altrettante virtù del sacramento dell'Eucarestia, che sovrastavano la trabeazione, chiara allusione al colonnato berniniano che era stato recentemente inaugurato nella piazza di San Pietro del Vaticano. Si ricordi che nel 1666 era viceré un ex ambasciatore spagnolo presso la Santa Sede, come il cardinale Pascual de Aragón, che aveva senza dubbio assistito ai lavori in corso nel Vaticano. Sembra che questa serie di statue non venne impiegata nelle decorazioni del 1667.

⁵¹ In realtà il cardinale era partito da pochi giorni da Napoli e non si fece in tempo ad aggiornare le decorazioni per il *Corpus Domini*.

⁵² I. MAURO, «Suntuoso benché funesto». *Gli apparati per le esequie di Filippo IV a Napoli (1665-1666)*, in «Napoli nobilissima», s. V, IX, 2008, pp. 113-130; P. DI MAGGIO, *Elementi toscani nella cultura decorativa napoletana del Seicento: Jacopo e Dionisio Lazzari*, in «Storia dell'Arte», 54, 1985, pp. 133-139.

⁵³ E. NAPPI, *Antiche feste...*, cit., p. 82, docc. 36, 37.

⁵⁴ L'immagine era posta proprio al centro del catafalco e si ritrovò nello stesso luogo anche l'anno successivo (A. RUBINO, *Notitia...*, cit., c. 126).

⁵⁵ *Ivi*, cc. 59-60.

⁵⁶ *Ivi*, c. 61.

⁵⁷ G. GALASSO, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Firenze 1982, I, pp. 121 e ss.

⁵⁸ Sulla dismissione di questa celebre cerimonia del Popolo si veda: J.A. MARINO, *The Zodiac...*, cit.; T. MEGALE, *Gli apparati napoletani per la festa di San Giovanni Battista tra Cinque e Seicento*, in «Comunicazioni sociali», 1994, 1-2, pp. 191-213.