

lorenz

Platz und Territorium

Urbane Struktur gestaltet politische Räume

Herausgegeben von
Alessandro Nova und Cornelia Jöchner

lf

»«, I

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

Diane H. Bodart

La piazza quale ›teatro regio‹ nei regni di Napoli e di Sicilia nel Seicento e nel Settecento

Colossi da giardino

Nel 1765 Pierre Patte pubblicava, sotto il titolo di *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*, un elogio, in forma di trattato, della statuaria pubblica dei Borboni. Ripercorrendone la storia, egli ricordava come la scultura colossale, rinata dalle sue antiche ceneri nell'Italia del «siècle des Médicis», fu poi traslata in Francia da una delle regine di casa, Maria de' Medici, desiderosa di erigervi un monumento allo sposo Enrico IV. In questa patria di elezione, conobbe allora una fioritura senza precedenti, raggiungendo i suoi massimi livelli di splendore e di perfezione tecnica sotto Luigi XIV e Luigi XV, tanto da imporsi quale nuovo modello per l'Europa intera. Innalzati nello spazio urbano di Parigi e delle principali città del regno, i monumenti regi erano ufficialmente donati dai corpi istituzionali civici o regionali, quale testimonianza «de l'amour et de la reconnoissance des peuples» verso il sovrano. La situazione ben più modesta della statuaria pubblica negli altri paesi poteva solo contribuire a dar maggior lustro all'esempio francese. L'autore rilevava a tale proposito un estremo controesempio nel caso spagnolo: «il n'y a point de pays en Europe où il y ait un si petit nombre de monumens élevés en l'honneur des princes et des héros qu'en Espagne». E di queste poche statue «toutes ont été élevées par les souverains mêmes, dans les cours ou les jardins de leurs maisons de plaisance».¹

La contrapposizione tra una Francia costellata di monumenti regi eretti a pubblica vista sulle *places royales* e una Spagna in cui le statue dei sovrani erano dissimulate nell'ombra dei giardini evoca la più celebre distinzione topica sviluppatasi nel contesto della secolare rivalità tra le due corone all'epoca degli Asburgo di Spagna, che descriveva da un lato un re di Francia visibile, accessibile e vicino ai suoi sudditi, e dall'altro un re di Spagna invisibile, distante, rinchiuso nel segreto dei suoi palazzi a gover-

¹ Pierre Patte, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV* [...], Paris 1765, in particolare pp. 1 - 3, p. 90, p. 119.

ek

.on in der
Daten sind

nare a distanza i suoi immensi territori.² Se la storiografia recente si è impegnata a ridimensionare tale luogo comune di durevole fortuna, per quanto riguarda le statue, rimane innegabile che le famose sculture bronzee degli Asburgo di Spagna, concepite in Italia come monumenti pubblici, approdarono in Spagna nei giardini dei *reales sitios*. Il *Carlo V e il furore* di Leone Leoni (Madrid, Museo del Prado, 1551-1553), pubblicamente esposto nel cortile della Corte ducale di Milano nel 1554 prima del suo invio presso l'imperatore nei Paesi Bassi,³ sarebbe rimasto a lungo privo di destinazione dopo il suo arrivo in Spagna. In deposito per decenni nello studio di Pompeo Leoni a Madrid, trasferito alla morte di costui nella galleria detta «*las bovedas*» dell'Alcázar della stessa città, dovette attendere il regno di Filippo IV per trovare infine una collocazione *en plein air*, tuttavia non nello spazio urbano ma nei giardini regi, prima ad Aranjuez nel 1622, poi nel nuovo palazzo suburbano del Buen Retiro dal 1634, con un intermezzo tra il 1647 e il 1660 trascorso nuovamente tra le mura dell'Alcázar, nell'ambito della sistemazione degli appartamenti regi.⁴ Se le altre statue bronzee a figura intera della serie dinastica uscita dallo studio milanese di Leone Leoni - Isabella di Portogallo, Maria di Ungheria, Filippo II - condizivsero vicende assai simili,⁵ fu la sorte anche dei colossi equestri nati nell'atelier fiorentino di Giambologna. Del monumento di Filippo III, eseguito in collaborazione con l'allievo Pietro Tacca, si era lasciato intendere in origine che fosse destinato a una pubblica piazza, ma al suo arrivo a Madrid nel 1616, dopo alcune esitazioni, venne presto esiliato nel giardino della Priora dietro la palazzina suburbana della Casa de Campo.⁶ E quando giunse ventisei anni dopo il monumento di Filippo IV, vero e proprio *tour de force* nel quale Tacca, con l'aiuto dei calcoli di Galileo, aveva dato corpo per la prima volta al vecchio sogno di Leonardo di un destriero liberamente eretto sulle zampe posteriori, questo mirabile bronzo prese immediatamente la via del parco del Buen Retiro (fig. 1).⁷ Vi fu invero un tentativo di esporre tale impressionante insieme scultoreo a contatto con lo spazio urbano di Madrid, issando il colosso equestre di Tacca sulla facciata dell'Alcázar e i bronzi di Leoni sui muri dell'antistante cortile di onore. L'ambizioso progetto voluto dalla regina madre Marianna d'Austria e concepito dall'influente consigliere Valenzuela, per segnare nel 1675 l'anniversario di maggiore età raggiunto dal fragile Carlo II, fallì dopo solo due anni, quando Don Juan José d'Austria, fratellastro del re, prese il controllo del potere e rimandò i bronzi di famiglia nell'ombra dei giardini.⁸

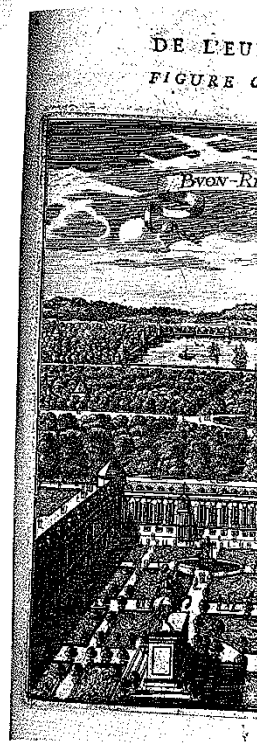
Tale uso singolare delle statue regie non è verosimilmente estraneo alla struttura peculiare della monarchia di Spagna: l'unione delle corone che la configurava rendeva difficile l'espressione di un'autorità

² John H. Elliott, «The Court of the Spanish Habsbourg. A Peculiar Institution?», in: John H. Elliott, *Spain and Its World. 1500-1700*, New Haven/Londra 1989, pp. 143-161; Gérard Sabatier, «Le roi caché et le roi soleil. De la monarchie en Espagne et en France au milieu du XVII^e siècle», in: *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615-1666*, Atti del convegno (Bordeaux, 1990), Bordeaux 1991, pp. 113-124; Gérard Sabatier/Sylvène Edouard, *Les monarchies de France et d'Espagne (1556-1715). Rituels et pratiques*, Parigi 2001, pp. 127-171. Sui limiti della drastica opposizione topica tra le due corone, vedi inoltre Jean-Frédéric Schaub, *La France espagnole. Les racines hispaniques de l'absolutisme français*, Parigi 2003; Gérard Sabatier/Margarita Torriente (a cura di), *Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*, Atti del convegno (Versailles, 2003), Parigi 2009.

³ Silvio Leydi, «*Sub umbra imperialis aquilae*». Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V, Firenze 1999, pp. 183-185.

⁴ Fernando Marias, «Diego de Villalta. Fortuna dell'opera dei Leoni nella Spagna del Cinquecento», in: Maria Luisa Gatti Perer (a cura di), *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, Atti del convegno (Menaggio, 1993), Milano 1995, pp. 97-103; José Luis Sancho, «La escultura de los Leoni en los jardines de los Austrias», in: *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 1994), Madrid 1994, pp. 63-76.

⁵ La statua di Filippo II, pubblicamente presentata a Milano insieme al *Carlo V e il Furore* nel 1554, e quella di Maria di Ungheria erano già in origine destinate alla galleria di un giardino, nel palazzo di Binche: vedi Walter Cupperi, «Arredi statuari italiani nelle regie dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-1556)». 1: Maria d'Ungheria, Leone Leoni e la galleria di Binche», in: *Prospettiva*, 113/114 (2004), pp. 98-116; Walter Cupperi, «Sculptures et jardins dans le palais «à l'antique» de Binche. Un programme iconographique précis?», in: Bertrand Fedorinov/Gilles Docquier (a cura di), *Marie de Hongrie. Po-*



1 La statua equestre di Filippo Buen Retiro. 1683. Incisione

litique et culture sous la Renaissance del convegno (Mariemont, 2000), pp. 174-188.

⁶ Carl Justi, «La estatua ecuestre de Felipe II», in: *Estudios de Arte Español* (1888), vol. 2, pp. 283-318, pp. 287-294; *La estatua ecuestre de Felipe II. Successor to Giovanni Tacca*, in: *Between the Medici and the Spaniards*, pp. 226-230; Edward L. Goldbach, «The Equestrian Statue of Philip II», in: *Burlington Magazine*, 1950, in particolare pp. 532-535.

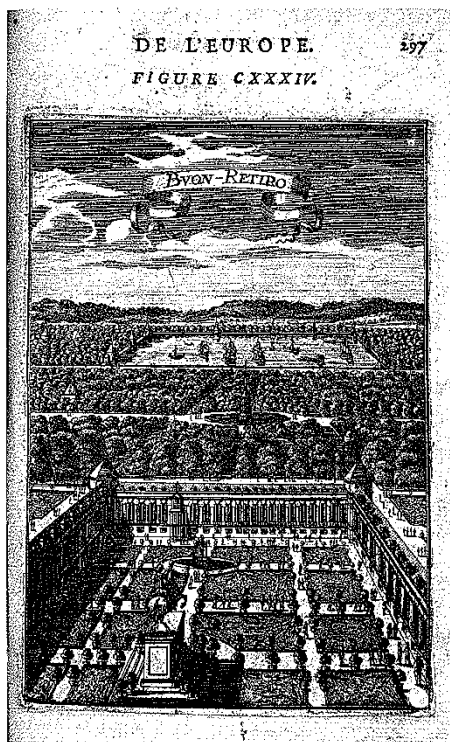
⁷ Justi s. d. (vedi n. 6), pp. 294-311; H. Elliott, *A Palace for a King. The Court of Philip IV*, New Haven/Londra 1989, pp. 113; José Manuel Matilla Rodríguez, «La estatua ecuestre de Felipe II», in: *El arte de la Monarquía*, Madrid 1990, pp. 164-165; *Pietro Tacca - Hofbildhauer des 17. Jahrhunderts*, Weimar 2005, pp. 59-61.

⁸ Karin Hellwig-Konkerth, «La es-

nata a ridimensionare tale egabile che le famose sculture pubbliche, approdarono in Madrid, Museo del Prado, fino nel 1554 prima del suo destinazione dopo il suo ar-ladrid, trasferito alla morte ette attendere il regno di Filippo II, spazio urbano ma nei giardini del Buen Retiro dal 1634, con Alcázar, nell'ambito della ricerca della serie dinastica uscita Ungheria, Filippo II - condottiero fiorentino di Giambellino Pietro Tacca, si era lariora dietro la palazzina subonumento di Filippo IV, vero aveva dato corpo per la prima zampe posteriori, questo mig. 1).⁷ Vi fu invero un tentativo urbano di Madrid, issando sui muri dell'antistante cora d'Austria e concepito dall'ingegnere maggiore età raggiunto dal fratelloastro del re, prese il con-

8

lla struttura peculiare della modificabile l'espressione di un'autorità



1 La statua equestre di Filippo IV nei giardini del Buen Retiro. 1683. Incisione

litique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas, Atti del convegno (Mariemont, 2005), Mariemont 2008, pp. 174-188.

⁶ Carl Justi, «La estatua ecuestre de Felipe IV», in: Carl Justi, *Estudios de Arte Español* (1883), 2 vols., Madrid s. d., vol. 2, pp. 283-318, pp. 287-294; Katharine Watson, *Pietro Tacca. Successor to Giovanni Bologna*, Londra 1983, pp. 226-230; Edward L. Goldberg, «Artistic Relations Between the Medici and the Spanish Courts, 1587-1621, Part 2», in: *Burlington Magazine*, 138 (1996), pp. 529-540, in particolare pp. 532-535.

⁷ Justi s. d. (vedi n. 6), pp. 294-318; Jonathan Brown/John H. Elliott, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven/Londra 1980, pp. 111-113; José Manuel Matilla Rodríguez, *El caballo de bronce. La estatua ecuestre de Felipe IV. Arte y técnica al servicio de la Monarquía*, Madrid 1997; Jessica Mack-Andrick, *Pietro Tacca - Hofbildhauer der Medici (1577-1640)*, Weimar 2005, pp. 59-61.

⁸ Karin Hellwig-Konkerth, «La estatua ecuestre de Felipe

monarchica unica e centralizzata, come quella che era veicolata con particolare forza dai monumenti integrati nella topografia urbana, perché essa rischiava di sconfinare sulle autonomie gelosamente custodite dalle Cortes, i parlamenti dei diversi regni. Non a caso le statue pubbliche dei sovrani, che segnavano come un monumentale sigillo il profilo delle città iscrivendovi l'immagine dell'autorità vigente, trovarono un terreno di sviluppo più fertile nei sistemi autocratici a tendenza assolutistica, quali il Granducato Mediceo o la Francia dei Borboni.⁹ Va detto però che la spiegazione ufficiale data alla corte di Madrid all'epoca degli Asburgo di Spagna suonava in modo alquanto diverso. Per giustificare il rifiuto da parte di Filippo II dei progetti di statua equestre proposti da Guglielmo della Porta e Leone Leoni per il monumento funebre del padre Carlo V, il segretario Gonzalo Pérez invocava nel 1560 la pietas dei sovrani di casa d'Austria, che li allontanava da ogni interesse per queste forme di «gendilidades», ovvero cose da antichi pagani.¹⁰ Quando, nel 1616, il monumento equestre di Filippo III giunto da Firenze attendeva ancora chiuso nelle casse a Madrid una sua destinazione definitiva, l'ambasciatore mediceo Orso d'Elci chiamava in causa la «modestia» del sovrano, riluttante all'idea di «lasciar veder in publico» la statua perché era «tanto schifo di questi segni esteriori d'honore e di lasciar memoria di se».¹¹

pe IV de Pietro Tacca y la fachada del Alcázar de Madrid», in: *Archivo Español de Arte*, 250 (1990), pp. 232-241; Anthéa Brook, «Dynastic Statuary for Charles II of Spain», in: *Antologia di Belle Arti*, N. S., 52-55 (1996), pp. 112-125.

⁹ Virginia Bush, *The Colossal Sculpture of the Cinquecento* (Ph.D., New York), Londra 1976, pp. 164-231; Michel Martin, *Les monuments équestres de Louis XIV. Une grande entreprise de propagande monarchique*, Paris 1986; Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven/Londra 1992; Dietrich Erben, «Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz und ihre politische Bedeutung», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40 (1996), pp. 287-361.

¹⁰ Lettera di G. Pérez al cardinale Granvelle, 5 settembre 1560, in: Almudena Pérez de Tudela, «Algunas notas sobre el gusto de Felipe II por la escultura en su juventud a la luz de nuevas cartas entre el obispo de Arrás y Leone Leoni», in: *Archivo Español de Arte*, 291 (2000), pp. 249-266, pp. 259-261.

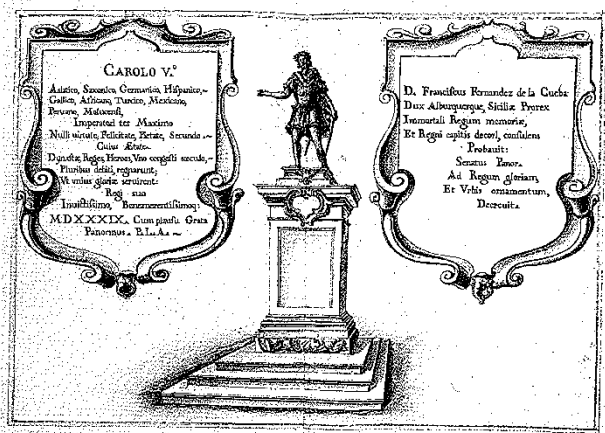
«Diego de Villalta. Fortuna dell'opera magna del Cinquecento», in: Maria Luisa (a di), *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna* (Menaggio, 1993), Milano 1995, Luis Sancho, «La escultura de los Leoni de los Austrias», in: *Los Leoni (1509-1609) del Renacimiento italiano al servicio de España*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, Madrid 1994), pp. 63-76.

«Filippo II, pubblicamente presentata a Milano Carlo V e il Furor nel 1554, e quella di Maria erano già in origine destinate alla galleria, nel palazzo di Binche: vedi Walter di statuari italiani nelle regge dei Paesi meridionali (1549-1556). 1: Maria d'Ungheria e la galleria di Binche», in: *Prospettive* (1994), pp. 98-116; Walter Cupperi, «Sculpture dans le palais à l'antique de Binche. Un essai de topographie précise?», in: Bertrand Fedocquier (a cura di), *Marie de Hongrie. Po-*

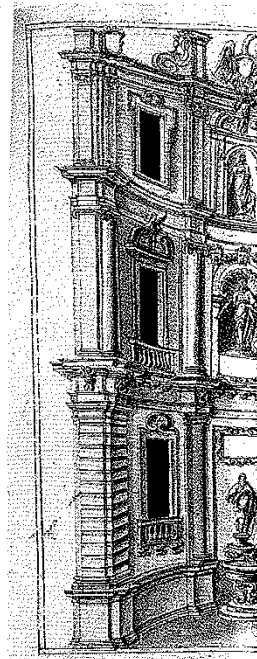
Il *topos* della monarchia di Spagna priva di monumenti pubblici va nondimeno relativizzato, poiché quello che non si voleva o non si poteva fare nella penisola iberica fu invece largamente praticato nei domini italiani degli Asburgo. Ad eccezione di un unico episodio a Milano, il marmo di Filippo II di manzoniana memoria, scolpito a figura intera «con quel braccio teso» da Giovanni Andrea Biffi per la facciata del nuovo collegio dei giureconsulti a piazza Mercanti nel 1611,¹² furono invero i regni di Napoli e di Sicilia ad essere presi da una vera e propria febbre statuarica nel Seicento. Di questo fenomeno quantitativamente importante, e assai trascurato dalla storiografia, che precede la celeberrima campagna di celebrazione scultorea di Luigi XIV, il catalogo è questo: a Palermo sette statue dell'intera dinastia, da Carlo V a Carlo II; ad Avellino una di Carlo II bambino; a Napoli, l'Aquila, Capua e Foggia sei di Carlo II regnante; a Lecce due statue equestri di Carlo II e dell'avo Carlo V; a Messina, ancora una statua equestre di Carlo II. La lunghezza dell'elenco e l'estensione del territorio coinvolto non mancano di sorprendere rispetto al deserto statuario delle corone iberiche, benché la valutazione del dato numerico grezzo vada affinata in funzione della diversità delle opere, dei contesti di realizzazione e dei luoghi di collocazione. Senza addentrarsi nella vicenda storico-artistica di ogni singola scultura,¹³ si intende in questa sede presentarne un panorama complessivo, in modo da poter interrogare più adeguatamente la relazione tra la statua e la piazza – la piazza intesa come luogo architettonico e urbano, ma anche come spazio politico, sociale e rituale.

Dalla topografia alla geografia della statuarica regia

Il caso meglio noto e più compiuto è quello di Palermo. Nell'Italia meridionale, la capitale primaria del regno di Sicilia sviluppò il programma di statuarica regia più ambizioso per ampiezza e continuità nel tempo. L'impulso venne dato dal vasto riassetto urbanistico iniziato nella seconda metà del Cinquecento che culminò con la creazione dei Quattro Canti tra il 1618 e il 1620, piazza ottagonale voluta dal viceré marchese di Vigliena al crocevia tra l'antico Cassaro e la nuova via Maqueda, i due assi princi-



2 La statua di Carlo V di piazza de' Bologni a Palermo. 1686. Disegno acquerellato. Madrid, Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores



3 I Quattro Canti a Palermo (c. Madrid. Archivo General del M.

pali della città che ne tagliavano il segno urbano, l'Ottangolo fita a ospitare delle statue dei quattro re. La piazza fu progettata per lasciare spazio alle statue, ma nel 1629 quando giunse il pioniere Li Volsi colò allora ne presto dirottate dalla loro de l'angolo il tracciato del Cassaro

¹¹ Lettera di Orso d'Elci alla corte di Madrid, in Justo s. d. (vedi n. 6), p. 534, n. 33.

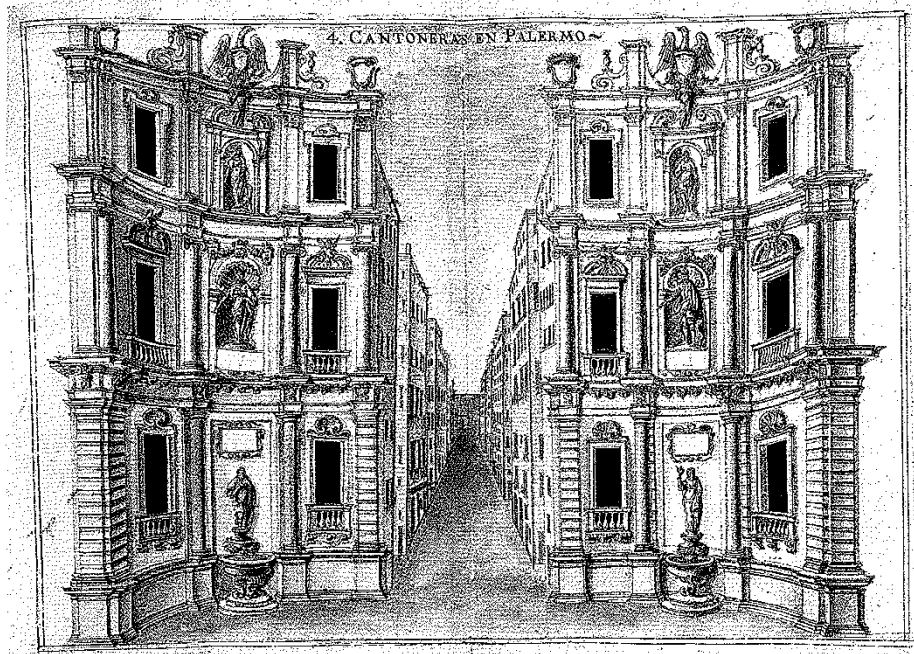
¹² Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, cap. 12; Bush 1976 (vedi n. 9), p. 100. Per il Palazzo dei Giureconsulti e l'urbanistica di piazza Mercanti, in: Galeazzo Alessi, *Il cinquecento*, Atti del convegno (1975), pp. 493-500; Barbara A. Bardia, in: *Prospettiva*, 83/84 (1975), p. 100.

¹³ Per maggiori dettagli a questo proposito rimandare a Diane H. Bodart, *Statue and Space in the Sicilian Baroque* (1998).

ondimento relativizzato, poi invece largamente praticato a Milano, il marmo di Filippo II da Giovanni Andrea Biffi per il 1611,¹² furono invero i regni di Napoli nel Seicento. Di questo fenomeno, che precede la celeberrima Piazza di Palermo sette statue dell'ordine di Napoli, l'Aquila, Capua e Fogliano Carlo V; a Messina, ancora del territorio coinvolto non poche, benché la valutazione del valore, dei contesti di realizzazione artistica di ogni singola scultura in modo da poter interrogare più come luogo architettonico e ur-

egia

ridionale, la capitale primaria del reame per ampiezza e continuità nella seconda metà del Cinquecento, piazza ottagonale voluta dal re via Maqueda, i due assi princi-



3 I Quattro Canti a Palermo (con le statue regie nelle nicchie dell'ordine mediano). 1686. Disegno acquerellato, Madrid. Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores

pali della città che ne tagliavano perpendicolarmente l'abitato.¹⁴ Perno centrale del nuovo ordinato disegno urbano, l'Ottangolo fu concepito fin dall'origine come una «place royale» ante litteram, destinata a ospitare delle statue dei sovrani non al centro del selciato stradale ma nelle nicchie dell'ordine superiore delle sue quattro facciate angolari.¹⁵ La realizzazione delle sculture, accantonata in un primo tempo per lasciar spazio alle effigi marmoree delle sante patronne della città, tornò all'ordine del giorno nel 1629 quando giunse la notizia della nascita dell'infante ed erede al trono Baldassar Carlos. Scipione Li Volsi colò allora nel bronzo le due prime statue di Carlo V e Filippo IV, le quali furono però presto dirottate dalla loro destinazione iniziale per essere erette nel 1630 quali monumenti a se stanti lungo il tracciato del Cassaro, l'imperatore a piazza de' Bologni (fig. 2) e il re regnante sul Piano Reale,

¹¹ Lettera di Orso d'Elci alla corte toscana, 27 settembre 1616, in Justo s. d. (vedi n. 6), p. 288, n. 3; Goldberg 1996 (vedi n. 6), p. 534, n. 33.

¹² Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, Milano 1825, cap. 12; Bush 1976 (vedi n. 9), p. 230; Marco Rosci, «Il Palazzo dei Giureconsulti e l'urbanistica del Cinquecento a Milano», in: Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento, Atti del convegno (Genova, 1974), Genova 1975, pp. 493 - 500; Barbara Agosti, «Colossi di Lombardia», in: *Prospettiva*, 83/84 (1996), pp. 177 - 182.

¹³ Per maggiori dettagli a questo proposito mi permetto di rimandare a Diane H. Bodart, «Statues royales et géo-

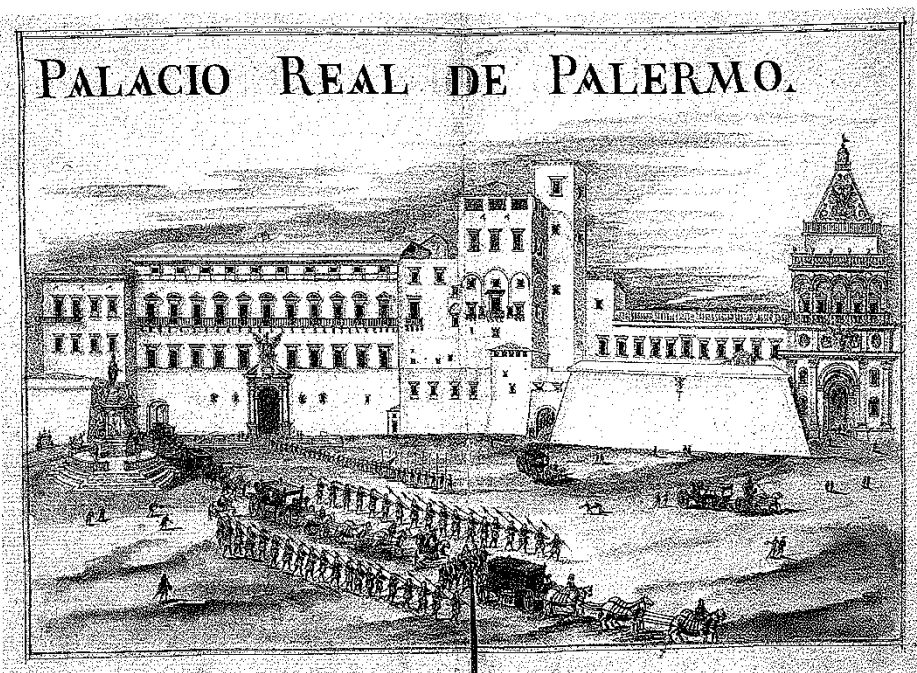
graphie du pouvoir sous les règnes de Charles II et de Louis XIV», in: Sabatier/Torrione 2009 (vedi n. 2), pp. 95 - 116.

¹⁴ Cesare de Seta/Leonardo Di Mauro, *Palermo*, Roma/Bari 1980 (Le città nella storia d'Italia), pp. 65 - 92; Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna, *Il Teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma 1981, pp. 65 - 118; Angiola Maria Romanini (a cura di), *Abitare Palermo. Due palazzi e la loro storia tra Cinquecento e Ottocento*, Roma 1983, pp. 11 - 87.

¹⁵ Giovan Battista Maringo, *Dell'Ottangolo palermitano*,



o. 1686. Disegno de Asuntos Exteriores



4 Il Piano Reale a Palermo (con il monumento di Filippo IV davanti all'ingresso del Palazzo Reale e, a destra, la Porta Nuova). 1686. Disegno acquerellato. Madrid, Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores

di fronte all'ingresso dell'antico palazzo dei Normanni.¹⁶ Il progetto riprese corso tra il 1661 e il 1663, a celebrare una nuova nascita lungamente attesa, quella del futuro Carlo II: le effigi marmoree di Carlo V e dei tre Filippi, scolpite da Carlo d'Aprile, furono infine collocate al centro dei prospetti dei Quattro Canti (fig. 3), mentre il bronzo di Filippo IV sul Piano Reale venne fuso e rimodellato dallo stesso artefice in un monumento di maggiori dimensioni, innalzato su un fastoso piedistallo allegorico (fig. 4).¹⁷ Carlo II avrebbe a sua volta preso posto nello spazio urbano della capitale siciliana nel 1687, con una statua marmorea di Giovanni Travaglia eretta sulla passeggiata della marina detta «strada colonna», presso la Porta Felice dove prendeva avvio il Cassaro (fig. 5). Il monumento fu situato dirimpetto alle mura della città trasformate in quel punto in una vera e propria mostra regia, con l'inclusione sulla pos-

Piazza Vigliena e *Theatro del Sole*, Palermo 1609, n. p.

¹⁶ Francesco Baronio, *De maiestate panormitana*, Palermo 1630, vol. I, pp. 159-177; Luigi Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. 3; Benedetto Patera (a cura di), *Scultura*, Palermo 1994, pp. 182-183.

¹⁷ Francesco Angelo Strada, *Dichiaratione del nuovo theatro che l'illustrissimo Senato di questa felice città di Palermo drizzò alla invittissima maestà del re Filippo IV il Grande [...]*, Palermo 1663; Sarullo 1994 (vedi n. 16), pp. 81-82.

¹⁸ Vincenzo Auria, *Historia cronologica delli signori viceré*

di Sicilia [...], Palermo 1697, pp. 182-183; Sarullo 1994 (vedi n. 16), p. 328.

¹⁹ Di questi monumenti sono tuttora conservati il Carlo V di piazza de' Bologni, le statue dei Quattro Canti e il piedistallo del Filippo IV sul Piano Reale. Per le testimonianze iconografiche, e in particolare per la localizzazione delle sculture sulla cartografia palermitana del Seicento e Settecento, vedi Rosario La Duca, *Cartografia della città di Palermo dalle origini fino al 1860*, Palermo 1962; Vincenzo Consolo/Cesare de Seta, *Sicilia, teatro del mondo*, Torino 1990, pp. 248-271; Rosario La Duca, *Memoria iconografica del '700 palermitano. La città riviv-*

La piazza quale «teatro regio»

sente parete di venti sculture marmoree.¹⁸ Nel corso del Seicento, di cui articolavano l'isola e la Porta Nuova della terra del regno (fig. 6).¹⁹ Il monumento si affacciava sulle più antiche maestre della città sul Piano Reale.

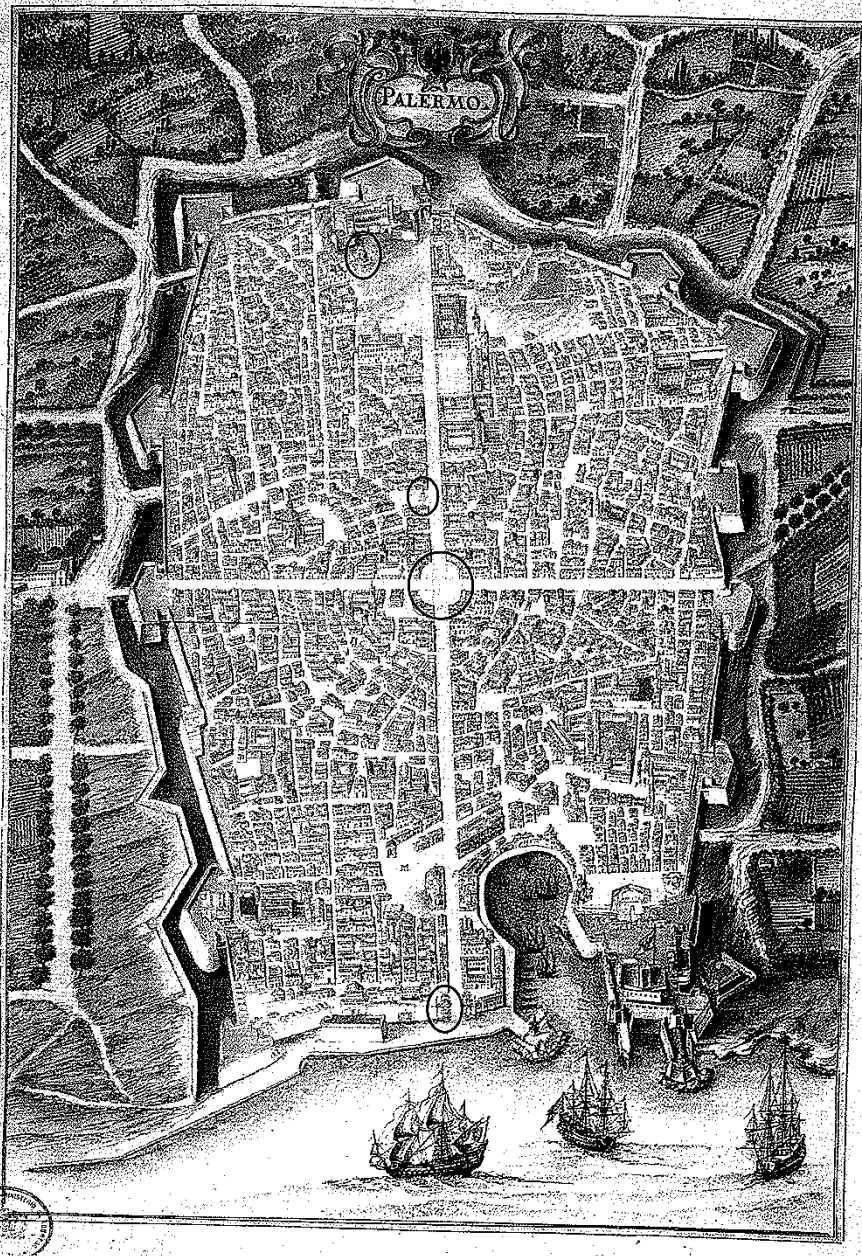
Usciti da Palermo, le sculture si affacciavano sul Cassaro di Spagna a Napoli, anche nel regno di Napoli,



5 La Marina di Palermo (con

«strada colonna», Palermo 1609, n. p.

²⁰ «Reggia via» o «Regio strada» e famoso Cassaro» nelle fotografie di Girolamo Matranga, *Le solenni della fedelissima Sicilia nella Palermo capo del regno*, Palermo 1711, p. 1; Pietro Vitali, *Le simpatie dell'isola di Sicilia e la Castiglia [...]*, Palermo 1711, p. 1.



6 Pianta di Palermo (con indicati, in ordine lungo il Cassaro dal mare all'entroterra: il sito della futura statua di Carlo II presso la Porta Felice, i Quattro Canti, la statua di Carlo V sulla piazza de' Bologni, la statua di Filippo IV sul Piano Reale). 1686. Disegno acquerellato. Madrid, Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores

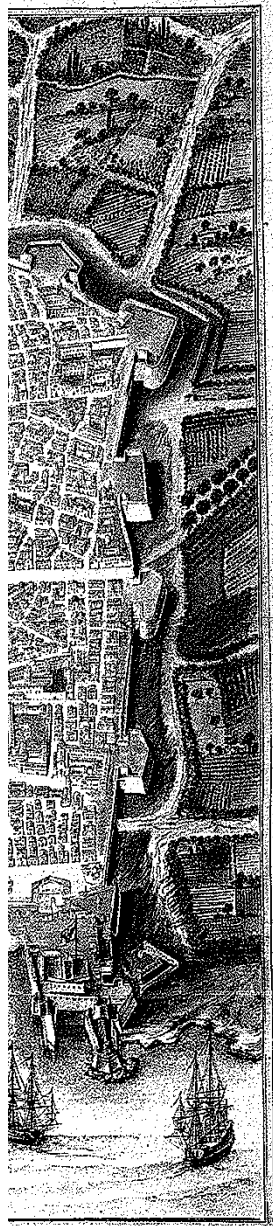


7 Veduta di Avellino (con

mite la moltiplicazione
fosse voluto scongiurare

Il primo monumento
racciuolo, nell'ambito del
vranò, allora solo setten
nuova città barocca, sulla
giunzione tra l'antico nu
di Napoli e la Porta di Pt
zo della Dogana, il cui pr
di imperatori antichi e da
rino I, l'altra verosimilm
Marino.²³ In questo dialc

²³ Francesco de' Franchi, *Ave
santuarj*, Napoli 1709, pp. 1
*Napoli barocca e Cosimo F
-405; Mario De Cunzio/Ve
1985 (Le città nella storia d
Cunzio, «Avellino nel Seice
in: *Scritti di storia dell'arte
Napoli 1988, pp. 291 - 296;**



in terra: il sito della futura statua di
za de' Bologni, la statua di Filippo IV
finisterio de Asuntos Exteriores



7 Veduta di Avellino (con al n. 3 l'obelisco di Carlo II davanti al Palazzo della Dogana), 1703. Incisione

mite la moltiplicazione e la disseminazione dell'effigie statuaria del sovrano nello spazio pubblico si fosse voluto scongiurare lo spettro della fine annunciata della dinastia.

Il primo monumento fu eretto ad Avellino, per volere del principe feudatario Francesco Marino Caracciolo, nell'ambito del riordinamento urbano affidato a Cosimo Fanzago. La statua di bronzo del sovrano, allora solo settenne, venne collocata in cima a una piccola guglia proprio al baricentro della nuova città barocca, sulla piazza della Dogana Regia (attuale piazza Amendola) che articolava la congiunzione tra l'antico nucleo medievale e i posteriori sobborghi, lungo l'asse viario maestro tra la Porta di Napoli e la Porta di Puglia (fig. 7).²² L'obelisco del re bambino era inoltre situato di fronte al palazzo della Dogana, il cui prospetto ridisegnato da Fanzago gli offriva un degno fondale, ornato da busti di imperatori antichi e da due statue a figura intera, una del primo principe Caracciolo di Avellino, Marino I, l'altra verosimilmente del suo successore allora in carica e committente dell'opera, Francesco Marino.²³ In questo dialogo tra facciata e monumento sulla piazza principale della città, il dispositivo

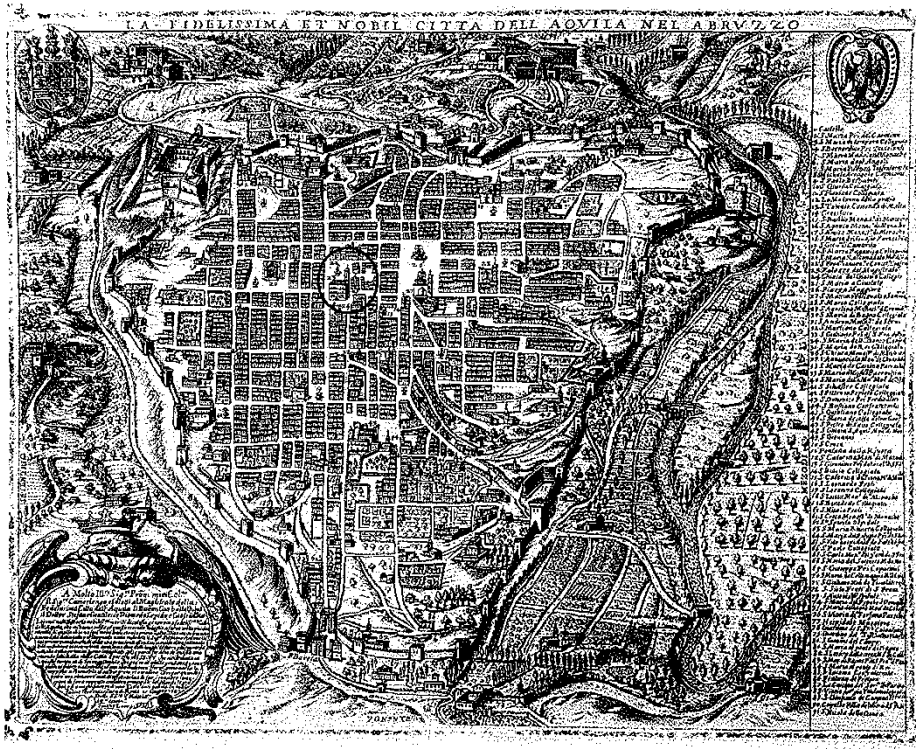
²² Francesco de' Franchi, *Avellino illustrato da' santi, e da' santuarj*, Napoli 1709, pp. 613 - 615; Gaetana Cantone, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli 1984, pp. 404 - 405; Mario De Cunzio/Vega De Martini, *Avellino*, Bari 1985 (Le città nella storia d'Italia), pp. 46 - 62; Mario De Cunzio, «Avellino nel Seicento. La città dei Caracciolo», in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, pp. 291 - 296; Vega De Martini, «Cosimo

Fanzago scultore ad Avellino. Precisazioni e nuove acquisizioni», in: *Ibid.*, pp. 261 - 264; Giuseppe Muollo (a cura di), *Momenti di storia in Irpinia attraverso trenta opere recuperate nella Diocesi di Avellino*, catalogo della mostra (Avellino, Museo del Duomo, 1989), Roma 1989, pp. 46 - 50, n. 11.

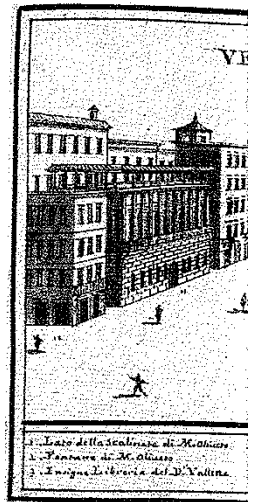
²³ Sull'attuale obelisco, ricomposto da frammenti dopo il terremoto del 1731, gli ornamenti di bronzo e la statua

statuario metteva in scena non solo l'omaggio di un principe feudatario verso il suo re, ma anche i vincoli privilegiati con il sovrano di cui il Caracciolo, recentemente insignito dell'ordine del Toson d'Oro dopo un viaggio alla corte di Madrid, poteva gloriarsi.

Il numero più cospicuo di monumenti si concentrò nondimeno cronologicamente intorno all'anniversario di maggiore età di Carlo II, sotto il viceregnò del marchese de los Vélez, quasi fossero l'eco lontana del sopraccitato sfortunato progetto statuario allestito a Madrid dalla regina madre per la medesima occasione. L'avvenimento che metteva ufficialmente termine alla reggenza ebbe infatti una notevole risonanza perché la salute cagionevole del giovane re aveva a lungo fatto temere una sua morte prematura. Proprio il giorno del compleanno, il 6 novembre 1675, una sua statua di marmo, di mano di Marcantonio Canini, allievo del Bernini, venne inaugurata all'Aquila, baluardo del regno al confine con lo Stato Pontificio, al centro della piazza del Palazzo Pubblico, detta anche dell'Udienza Regia, cuore amministrativo della città (fig. 8).²⁴ Un anno dopo, nel 1676, fu innalzata un'effigie bronzea del monarca in cima alla fontana napoletana disegnata da Fanzago sullo slargo del convento di Monteoliveto, all'incrocio con l'omonima via, importante arteria di collegamento tra la Porta Reale e il Castel Nuovo, e la strada del Gesù Nuovo (fig. 9).²⁵ L'opera era invero l'esito ridimensionato di un progetto in origine più grandioso, che prevedeva una statua equestre, concepito già nel 1669 dall'al-



8 Pianta de L'Aquila (con indicata la piazza del Palazzo Pubblico, sito della futura statua di Carlo II). Giacomo Lauro su disegni di Scipione Antonelli. Biblioteca Provinciale Aquila. 1622. Incisione



9 Veduta della strada di Monteoliveto. Francesco Cassiano de Silva. A

lora viceré Pedro Antonio de Aragón, locandone sculture, certo di sua ammissione, ovvero sulla fontana. Lo stesso anno, per il com-

del re sono stati sostituiti da un'effigie in deposito presso la Soprintendenza delle chiese della facciata del palazzo. Le sculture sono ugualmente state rimpiazzate. Invece delle previste due sculture a figura di re, in un'edicola è conservata ma la seconda, di epoca, è testimoniata nelle fotografie dell'Ottocento.

²⁴ Accademia celebrata nella città di L'Aquila, e erezione della statua di Carlo II di Spagna a' 6. novembre 1675. In: Domenico Antonio Parrino, «I governi de' viceré del regno di Napoli di Ferdinando il Cattolico fino a Ferdinando IV», in: *Raccolta di tutti i più rinomati viceré del regno di Napoli*, IX, vol. 2, p. 574; Anton Ludovicus, *Abbruzzo* (ms. L'Aquila, Biblioteca Tommasi), Bologna 1971, XXII, tua fu spostata ai primi dell'Ottocento a un monumento a Sallustiana, Santa Margherita, dove si trova ancora nel 2009.

²⁵ Per quest'opera, tuttora conservata, cfr. Nappi, «Documenti su for-

so il suo re, ma anche i vinelli dell'ordine del Toson d'Oro

ogicamente intorno all'ans Vélez, quasi fossero l'ecolla regina madre per la me-reggenza ebbe infatti una ningo fatto temere una sua ma sua statua di marmo, di quila, baluardo del regno al), detta anche dell'Udiencia u innalzata un'effigie bron-allo slargo del convento di amento tra la Porta Reale e esito ridimensionato di un cepto già nel 1669 dall'al-



9 Veduta della strada di Monteoliveto (con in primo piano la statua di Carlo II sulla fontana di Monteoliveto). Francesco Cassiano de Silva. Ante 1703. Disegno acquerellato. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek

lora viceré Pedro Antonio de Aragón, il quale aveva inoltre reso onore in quegli anni al sovrano collocandone sculture, certo di minor impatto sulla topografia urbana, nell'ambito di edifici di sua committenza, ovvero sulla fontana della Darsena e sulla facciata dell'ospizio dei poveri di San Gennaro.²⁶ Lo stesso anno, per il compleanno del 6 novembre 1676, anche Capua, città-baluardo lungo l'antico

del re sono stati sostituiti da copie, gli originali essendo in deposito presso la Soprintendenza dell'Irpinia. Le nicchie della facciata del palazzo della Dogana, da cui le statue sono ugualmente state rimosse, mostrano che erano previste due sculture a figura intera: solo quella di Marino I è conservata ma la seconda, già mancante sulle foto d'epoca, è testimoniata nelle fonti iconografiche fino all'Ottocento.

²⁴ *Accademia celebrata nella città dell'Aquila per il cumplano, & erezione della statua di S. M. C. Carlo II re delle Spagne a' 6. novembre 1675 [...]*, L'Aquila s. d. [1675]; Domenico Antonio Parrino, «Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente (1692 - 1694)», in: *Raccolta di tutti i più rinomati scrittori dell'istoria generale del regno di Napoli*, IX - X, 25 voll., Napoli 1770, vol. 2, p. 574; Anton Ludovico Antinori, *Annali degli Abruzzi* (ms. L'Aquila, Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi), Bologna 1971, XXIII, fols. 159 - 167. La statua fu spostata ai primi dell'Ottocento, per lasciar spazio a un monumento a Sallustio, sulla retrostante piazza Santa Margherita, dove si trovava al momento del sisma del 2009.

²⁵ Per quest'opera, tuttora conservata *in situ*, vedi Eduino Nappi, «Documenti su fontane napoletane del Sei-

cento», in: *Napoli nobilissima*, 19 (1980), pp. 216 - 231, pp. 229 - 230; Cantone 1984 (vedi n. 22), pp. 422 - 424; *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, Museo Pignatelli), 2 voll., Napoli 1984, pp. 164 - 166; Carlos J. Hernando Sánchez, «Aspectos de la política cultural del virrey Pedro Antonio de Aragón», in: Luigi De Rosa/Luis Michel Enciso Recio (a cura di), *Spagna e Mezzogiorno d'Italia nell'età della transizione*, vol. 2: *Classi sociali e fermenti culturali (1650 - 1760)*, Napoli 1997, pp. 1 - 61, pp. 49 - 51; Diana Carrió-Invernizzi, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 2008, pp. 272 - 276.

²⁶ Per la prima statua, opera perduta di Fanzago, vedi Domenico Antonio Parrino, *Moderna descrizione di Napoli città nobilissima, antica, e fedelissima [...]*, Napoli 1703, p. 69; Bernardo De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani (1742 - 1745)*, Bologna 1979, vol. 3, p. 79; Giosi Amirante/Maria Raffaella Pessolano, *Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Napoli 2005, p. 73. Per la seconda di Bartolomeo Mori, ancora conservata, vedi De Martini 1988 (vedi n. 22), pp. 260 - 262; Carrió-Invernizzi 2008 (vedi n. 26), pp. 270 - 272.



statua di Carlo II). Giacomo e



10 La piazza dei Giudici a Capua (con a sinistra la statua di Carlo II nella nicchia sopra il portale del Bivach). Luigi Rossini. 1839. Incisione

tracciato della via Appia, inaugurò una statua di marmo del re regnante, sulla piazza dei Giudici attraversata proprio dall'antica via romana e delimitata dai prospetti dei palazzi del governo civile e dei tribunali regi. La scultura, eseguita da Gian Battista Cappelli, fu situata in una nicchia che dominava la facciata del piccolo edificio del corpo di guardia detto *Bivach*, in modo che dall'alto di questa posizione il re di pietra apparisse allo sguardo di ogni viandante diretto dalla città eterna verso la capitale del suo regno (fig. 10).²⁷ Due anni dopo, nel 1678, a Lecce, capitale della Terra d'Otranto, due statue equestri di Carlo II e del suo più glorioso avo Carlo V furono erette sulla piazza pubblica, vero e proprio foro della città che riuniva, oltre alle attività mercantili, il *Sedile* e la *Reggia Bagliva*, ossia la sede del governo civile e i tribunali regi.²⁸ Nonostante le testimonianze grafiche coeve ne magnificino le forme, mostrando dei destrieri audacemente eretti sulle zampe posteriori senz'altro sostegno (fig. 11), si trattava di opere relativamente modeste sia per dimensioni sia per tecnica, scolpite nella

²⁷ Luca di Rinaldo, *Relazione delle feste celebrate in Capoua per l'erezione della statua di Carlo Secondo re delle Spagne, nel giorno natale del medesimo à sei novembre 1676* [...], Napoli 1677; Francesco Granata, *Storia civile della fedelissima città di Capua*, Napoli 1752, pp. 322-325; Isabella Di Resta, *Capua*, Bari 1985 (*Le città nella storia d'Italia*), pp. 69-70. L'opera è tuttora conservata *in situ*, non più in una nicchia ma direttamente sopra la facciata del *Bivach* dopo il rifacimento ottocentesco dell'edificio.

²⁸ Giuseppe Cino, «Memorie ossia notiziario di molte cose

accadute in Lecce dall'anno 1656 sino all'anno 1719», in: Pietro Palumbo (a cura di), *Cronache Leccesi*, appendice alla *Rivista Storica Salentina*, 3/1 (1905/06), p. 71; Giovanni Battista Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva, diviso in dodici provincie* [...], Napoli 1703, vol. 2, p. 170; Luigi G. De Simone, *Lecce e i suoi monumenti* [1874], a cura di Nicola Vacca, Lecce 1964, pp. 125-127; Nicola Vacca, «Le fontane di Lecce», in: *Japigia*, 3/2 (1932), pp. 176-189; Marcello Fagiolo/Vincenzo Cazzato, *Lecce*, Bari 1984 (*Le città nella storia d'Italia*), pp. 45

tenera pietra locale da G. posti sotto al ventre dei c

Un caso un po' distinto della Dogana delle Pecore taffio, singolare colonna r transumanza delle pecore tra le cui epigrafi garanti



11 Veduta di Lecce (con in C

Ricapitolando, le statue sentano casi alquanto vari tralizzato, contrariamente stanti. Come testimoniano parte di questi monument

- 100. La statua di Carlo II, c rado in funzione, fu distrutta coro e d'igiene, quella di Car ²⁹ *Atlante Crivelli* (1712), Arch gana delle Pecore di Puglia, s Vincenzo Cazzato et al., *Atlas gli*, vol. 1: *Terra di Bari e Mimma Pasculli Ferrara et al le. La festa delle arti nel Sette* (Foggia, Palazzo della Dogana



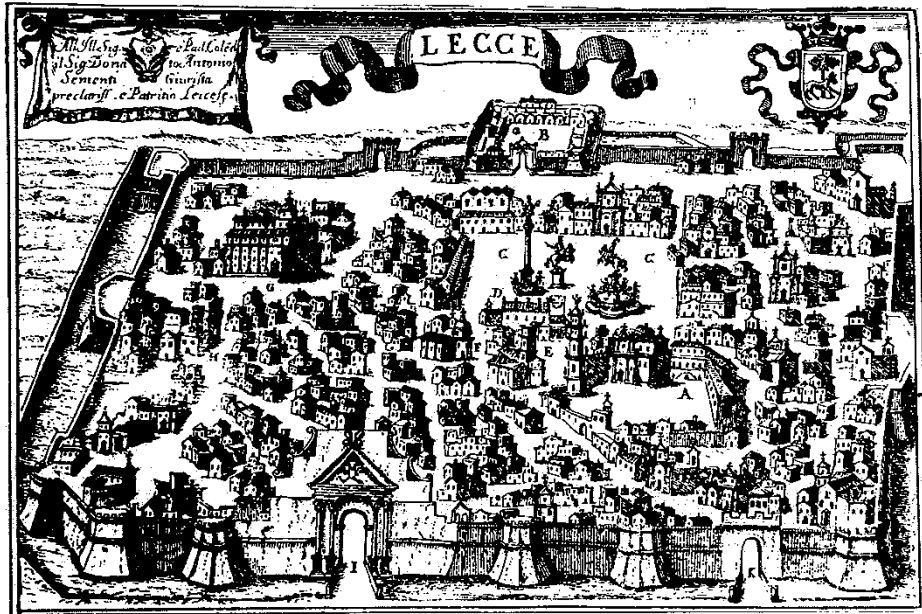
sopra il portale del Bivach).

sulla piazza dei Giudici at-
 azzi del governo civico e dei
 a una nicchia che dominava
 che dall'alto di questa posi-
 città eterna verso la capita-
 lla Terra d'Otranto, due sta-
 sulla piazza pubblica, vero e
 e la *Reggia Bagliva*, ossia la
 rafiche coeve ne magnifici-
 steriori senz'altro sostegno
 sia per tecnica, scolpite nella

l'anno 1656 sino all'anno 1719», in:
 ira di), *Cronache Leccesi*, appendi-
 Salentina, 3/1 (1905/06), p. 71; Gio-
 elli, *Il Regno di Napoli in prospetti-
 rovincie* [...], Napoli 1703, vol. 2,
 Simone, *Lecce e i suoi monumenti*
 la Vacca, Lecce 1964, pp. 125 - 127;
 fontane di Lecce», in: *Japigia*, 3/2
); Marcello Fagiolo/Vincenzo Caz-
 (Le città nella storia d'Italia), pp. 45

tenera pietra locale da Giuseppe Zimbalo e Cesare Bofelli, il cui equilibrio era assicurato da pilastri
 posti sotto al ventre dei cavalli.

Un caso un po' distinto, tanto per cronologia quanto per collocazione, è infine quello di Foggia, sede
 della Dogana delle Pecore nella Capitanata. Nel 1697 una statua di Carlo II vi fu eretta in vetta all'*Epi-
 taffio*, singolare colonna miliare che dal 1651 segnava al limine della città l'inizio dei tratturi, la via della
 transumanza delle pecore tra il Tavoliere e l'Abbruzzo, ma anche vero e proprio privilegio reale di pie-
 tra le cui epigrafi garantivano ai pastori l'usufrutto dei pascoli.²⁹



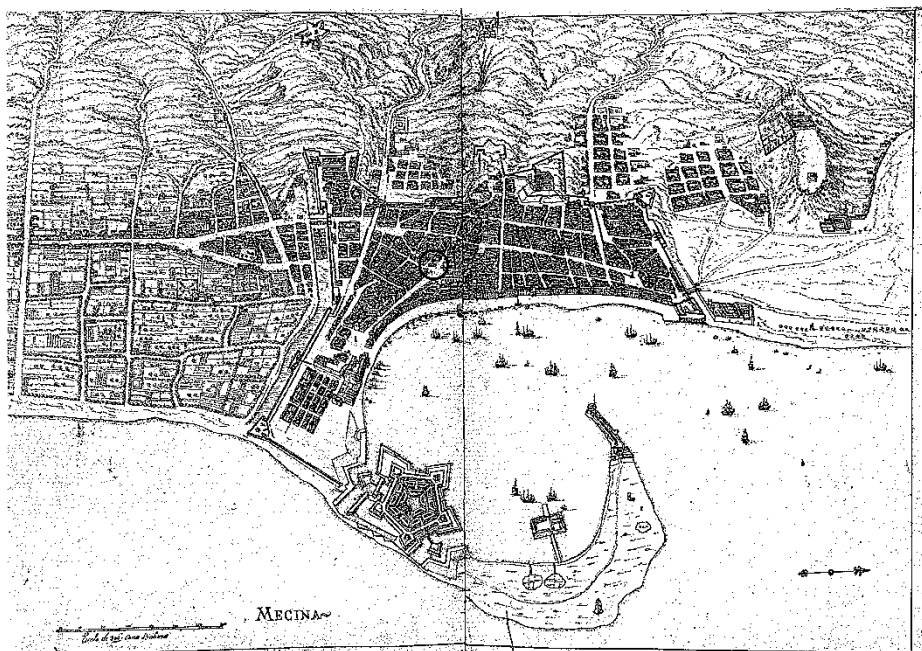
11 Veduta di Lecce (con in C le statue equestri di Carlo V e Carlo II sul Foro Pubblico). 1703. Incisione

Ricapitolando, le statue asburgiche innalzate nei regni di Napoli e di Sicilia nel corso del Seicento pre-
 sentano casi alquanto vari che non consentono di rintracciare un vero e proprio disegno unitario e cen-
 tralizzato, contrariamente a quello che avvenne in Francia. Nondimeno, si possono rilevare alcune co-
 stanti. Come testimoniano i documenti di archivio e ricordano le epigrafi, la concezione della maggior
 parte di questi monumenti coinvolgeva il rappresentante dell'autorità regia - generalmente il viceré,

- 100. La statua di Carlo II, che coronava una fontana di rado in funzione, fu distrutta nel 1841 per ragioni di decoro e d'igiene, quella di Carlo V nel 1860.

²⁹ *Atlante Crivelli* (1712), Archivio di Stato di Foggia, Dogana delle Pecore di Puglia, s. I, atlante n. 19, fols. 4r e v; Vincenzo Cazzato et al., *Atlante del Barocco in Italia. Puglia*, vol. 1: *Terra di Bari e Capitanata*, Roma 1996; Mimma Pasculli Ferrara et al. (a cura di), *Foggia capitale. La festa delle arti nel Settecento*, catalogo della mostra (Foggia, Palazzo della Dogana, 1998), Napoli 1998, pp. 18

- 25; Marina Esposito, «L'Epitaffio di Foggia, l'effimero pietrificato. Il monumento regale a Carlo II di Spagna (1651 - 1697)», in: Mimma Pasculli Ferrara (a cura di), *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, Roma 2004, pp. 494 - 504. Spesso confusa nella bibliografia con un'effigie di Filippo IV, la statua è ancora conservata *in situ*, recentemente sottoposta a un intervento di pulitura. Sono grata a John A. Marino e a Maria Nardella per le informazioni trasmesse in proposito.



12 Pianta di Messina (con indicata la statua equestre di Carlo II di fronte alla cattedrale, in basso la nuova cittadella). 1686. Disegno acquerellato. Madrid, Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores

spodestato nel caso di Avellino dal principe feudatario –, insieme al governatore locale di provincia e alle istanze civiche operanti in nome del «popolo», donatore ufficiale della statua e suo principale finanziatore. L'unione e il dialogo consensuale tra le varie parti erano ribaditi dal luogo di collocazione del monumento, di solito sulla preesistente piazza pubblica, sede al tempo stesso delle amministrazioni regie e civiche, come se la statua fosse una proiezione dei vincoli rispettivi tra il sovrano e i sudditi nella configurazione politica, sociale ed economica delle varie province dei regni. E questa proiezione si irradiava dalla piazza oltre le mura della città verso il territorio, tramite la rete dei principali assi e snodi stradali lungo i quali le effigi dei re si trovavano ugualmente disposte. In tal senso, la moltiplicazione e disseminazione dei monumenti pubblici sembra disegnare non solo una topografia ma, a più vasta scala, una vera e propria geografia del potere asburgico sui regni dell'Italia meridionale.

Ora, a questa mappa manca ancora un importante tassello: il monumento equestre di Carlo II eretto a Messina nel 1684, che costituiva di per sé una categoria a parte rispetto agli esempi esaminati finora. Bronzo di eccelsa qualità, era un'opera giovanile di Giacomo Serpotta che riproponeva la pro-

³⁰ Giuseppe Siciliano, *Cenni su Giacomo Serpotta*, Palermo 1912, pp. 31–34; Filippo Meli, *Giacomo Serpotta. La vita e le opere*, Palermo 1934, pp. 123–130; Giovanni Carandente, *Giacomo Serpotta*, Torino 1967, pp. 11–18; Donald Garstang, *Giacomo Serpotta and the Stuccatori of Palermo, 1560–1790*, Londra 1984, p. 202, n. 22.

³¹ Tra le numerose fonti in proposito, vedi in particolare Vincenzo Auria, «Diario delle cose occorse nella città

di Palermo e nel regno di Sicilia», in: Gioacchino di Marzo (a cura di), *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX pubblicati sui manoscritti della Biblioteca Comunale*, 27 voll., Palermo 1869–1880, vol. 6, pp. 195–200; Auria 1697 (vedi n. 18), pp. 168–179. Per maggiori dettagli, mi permetto di rimandare a Diane H. Bodart, «Philippe V ou Charles III? La guerre des portraits à Rome et

dezza tecnica già conseguita in corvetta e questa volta per essere l'unica statua di potere civico, ma Santo Stefano, quale di rivolta dal 1674 al 1677 re di Francia Luigi XIV monumento,³¹ si ricorre alla lizzazione per umiliare il re del corpo simbolico dell'insurrezione, Senatorio, centro diretto rimetto coperto da un significato di tali processi scolpiti a bassorilievo, della ribellione. Altre ricostruzioni di una città più gravi e concrete su di Carlo II risultò parte della loro reità» (fig. 12).³²

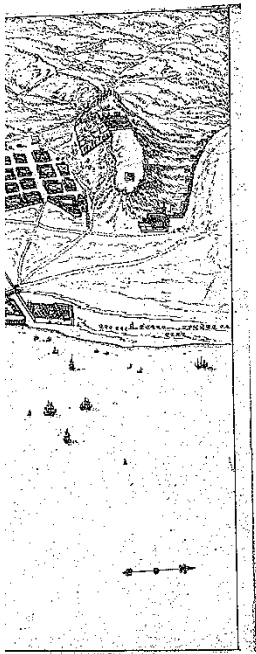
Teatri di pres

E' legittimo chiedersi a dei regni di Napoli e di Una delle principali chi vava gli antichi regni di una posizione periferica prospettiva traspare chi *De maiestate panormit*

»E' sicuro che la città dire, sennonché queste disposte nel suo luogo era animato dai re, in veniva alla maestà di maestà, in modo che città, non ostentasse

dans les royaumes italiens in: Antonio Álvarez-Osida, *La guerra de España. La guerra de España*, Atti del convegno 2007, pp. 99–133, pp. 113), pp. 105–111.

³² Giovanni Evangelista di *nologica de' vicerè, luogoi*



edrale, in basso la nuova città-
tos Exteriores

rnatore locale di provincia e
statua e suo principale finan-
dal luogo di collocazione del
so delle amministrazioni regie
sovrano e i sudditi nella con-
questa proiezione si irradia-
ei principali assi e snodi stra-
enso, la moltiplicazione e dis-
pografia ma, a più vasta scala,
idionale.

ento equestre di Carlo II eret-
etto agli esempi esaminati fi-
otta che riproponeva la pro-

gno di Sicilia», in: Gioacchino di
Biblioteca Storica e Letteraria di Si-
à di Palermo dal secolo XVI al XIX
scritti della Biblioteca Comunale, 27
-1880, vol. 6, pp. 195 - 200; Auria
p. 168 - 179. Per maggiori dettagli,
andare a Diane H. Bodart, «Philip-
La guerre des portraits à Rome et

dezza tecnica già conseguita da Tacca nel monumento madrilenno di Filippo IV, raffigurando il destriero in corvetta e questa volta senza colonnine di sostegno come a Lecce.³⁰ Ma si distingueva soprattutto per essere l'unica statua regia innalzata nei regni di Napoli e di Sicilia non solo senza il coinvolgimento del potere civico, ma in esplicita opposizione ad esso: il colosso fu infatti voluto dal viceré conte di Santo Stefano, quale dichiarato segno di restaurazione dell'autorità monarchica al termine della lunga rivolta dal 1674 al 1678, che aveva visto Messina, seconda capitale del regno di Sicilia, consegnarsi al re di Francia Luigi XIV. Senza addentrarsi nei dettagli delle complesse vicende di questo affascinante monumento,³¹ si ricorderanno le principali azioni infamanti che furono messe in opera nella sua realizzazione per umiliare la città ribelle ed esaltare al contempo il trionfo del sovrano: la trasformazione del corpo simbolico della rivolta, ovvero del campanone della torre del Senato che aveva suonato l'ora dell'insurrezione, nell'effigie bronzea del re; la collocazione della statua sulle rovine del palazzo Senatorio, centro direttivo dell'insurrezione, appositamente raso al suolo e cosparso di sale, il cui perimetro coperto da un lastricato fu trasformato in luogo di glorificazione del monarca. Le ragioni e i significati di tali procedimenti erano ricordati nell'epigrafe del piedistallo, il quale comportava inoltre, scolpiti a bassorilievo, l'aquila reale di Sicilia e il leone della monarchia di Spagna vittoriosi sull'idra della ribellione. Altre misure di ritorsione, come l'abolizione degli antichi privilegi di autonomia e la costruzione di una cittadella in luogo del popoloso quartiere di Terranova, ebbero conseguenze ben più gravi e concrete sulla città, ma per il suo peso simbolico sull'immagine urbana, la statua equestre di Carlo II risultò particolarmente insostenibile per i Messinesi, quale umiliante «monumento della loro reità» (fig. 12).³²

Teatri di presenza

E' legittimo chiedersi a questo punto come mai le statue regie conobbero un tale sviluppo nelle città dei regni di Napoli e di Sicilia, mentre rimanevano escluse dal paesaggio urbano della penisola iberica. Una delle principali chiavi di lettura è verosimilmente la distanza, ossia la distanza geografica che privava gli antichi regni dell'Italia meridionale della presenza del loro sovrano e li costringeva ormai ad una posizione periferica nell'immensa mappa geopolitica dei domini degli Asburgo di Spagna. Questa prospettiva traspare chiaramente nel brano che Francesco Baronio dedicò ai Quattro Canti nel suo libro *De maiestate panormitana* del 1630:

«E' sicuro che la città di Palermo fu animata nell'Ottangolo quasi da un certo spirito; che potremmo dire, sennonché questo teatro ottagonale è animato dalle statue di bronzo dei re, appena realizzate e disposte nel suo luogo, come dal loro spirito? A questo si aggiungeva certamente che questo teatro regio era animato dai re, in modo che in questa città regia più niente potesse essere desiderato di ciò che conveniva alla maestà di una città regia, ma anche che in esso i re erano collocati come sul solio della loro maestà, in modo che la loro presenza aumentasse l'ornamento della città, arricchisse la corona della città, non ostentasse solo la dignità reale della città, ma l'introducesse e la promuovesse».³³

dans les royaumes italiens de la couronne d'Espagne», in: Antonio Álvarez-Ossorio et al. (a cura di), *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Atti del convegno (Madrid, 2006), Madrid 2007, pp. 99 - 133, pp. 123 - 124; Bodart 2009 (vedi n. 13), pp. 105 - 111.

³² Giovanni Evangelista di Blasi e Gambacorta, *Storia cronologica de' viceré, luogotenenti, e presidenti del regno di*

Sicilia, Palermo 1791, vol. 2, p. 483. Sull'impatto urbanistico delle ritorsioni del conte di Santo Stefano, vedi Amelia Ioli Gigante, *Messina*, Bari 1980 (Le città nella storia d'Italia), pp. 65 - 91. L'opera, di cui l'epigrafe e i bassorilievi infamanti del piedistallo vennero rimossi nel 1708, fu distrutta nel 1848.

³³ «[...] Urbem Panormum ab Octangulo quasi quodam animo animatam procerto est; quid ni etiam octangula-

Le statue regie facevano quindi dell'Ottangolo palermitano un «teatro regio», animandolo «quasi» dello spirito dei sovrani, tanto che nella descrizione di Baronio sculture e modelli presto si confondono in un unico soggetto di presenza, quella delle statue nel fulcro monumentale della città e quella dei sovrani nella capitale del loro regno. L'idea che la Sicilia fosse senza l'Ottangolo «un cadavere senza spirito», apparve d'altronde già dai tempi della concezione del monumentale crocevia.³⁴ Il risultato di tale insediamento in effigie della dinastia regnante nel baricentro della topografia urbana era molteplice: da un lato veniva compensata l'assenza del monarca e colmata la distanza con il suo effettivo luogo di residenza a Madrid, dall'altro si ribadiva la dignità regia di Palermo e la sua preminenza sulle altre città siciliane, in particolare Messina che le contendeva il titolo di capitale. In altre parole, il teatro regio dei Quattro Canti diventava il cuore vibrante dell'intero regno, dove le statue designavano Palermo quale legittima sede dell'autorità regia e ne irradiavano al tempo stesso la maestà e il dominio sull'intero territorio. D'altronde, l'Ottangolo palermitano si destinava ad accogliere e propagare tale aura raggiante, fondata sull'astrale metafora del potere monarchico, fin dalla sua fondazione, quando tra i suoi vari nomi di battesimo ricevette quello di «Theatro del Sole».³⁵

Nel corso del Seicento, il termine di teatro era comunemente usato per definire il luogo di esposizione pubblica dell'immagine del re nella topografia urbana, specie negli apparati effimeri in cui definiva lo spazio delimitato dalla struttura architettonica temporanea – dalla forma più semplice del baldacchino a quella più articolata delle complesse «macchine» barocche – dove veniva collocato il ritratto pittorico o scultoreo del sovrano. Allo stesso modo, quando il dispositivo si fissava in pianta stabile nei durevoli materiali del marmo o del bronzo, per «teatro» si intendeva *stricto sensu* l'intera fabbrica messa in opera per presentare la statua del re o, più precisamente, gli elementi architettonici e scultorei che circoscrivevano lo spazio ad essa riservato nel tessuto urbano. Il «nuovo teatro» innalzato nel 1663 a Filippo IV «nella piazza del Palazzo Reale» di Palermo, comprendeva così una piattaforma ottagonale lastricata di «marmo bardiglio», sopraelevata da sette gradini e chiusa da una balaustra, al centro della quale si ergeva la statua, mentre un lungo banco marmoreo ricurvo ne circondava esteriormente un lato a modo d'«anfiteatro» (fig. 4 e 16).³⁶ Il sito del monumento regio veniva così determinato ma anche magnificato su quell'ampia e informe distesa di terra nuda che era allora il Piano Reale. Il teatro di Carlo II a Messina era ugualmente delimitato sulla piazza della Cattedrale da un simile recinto, di più vasta estensione poiché ricopriva l'intero perimetro del diroccato palazzo senatorio. Ma in senso lato, l'accezione di teatro regio si estendeva all'insieme della piazza che racchiudeva il monumento, e questo non solo nel caso dei Quattro Canti palermitani dove il luogo di collocazione delle statue corrispondeva effettivamente alla circonferenza della piazza. Infatti, per teatro si intendeva sia il palcoscenico sia la platea, quindi lo spazio del monumento quanto quello del pubblico, i cui rispettivi confini erano invero poco chiari poiché la città, lungi da limitarsi ad esservi spettatrice, era chiamata di frequente a recitare la propria parte come interlocutore privilegiato del re in effigie.

La piazza che accoglieva la statua del sovrano si trasformava quindi in teatro regio in quanto teatro di presenza del re, uno scenario in cui la presenza del monarca era oggetto di rappresentazione, nel doppio senso del termine: la statua sostituiva e affermava al tempo stesso la presenza del sovrano. Su questo palcoscenico, tramite il monumento, vero e proprio sigillo di possesso, il re ribadiva la legitti-

re theatrum ab aeneis Regum signis nuperrimè confectis, suoquè dispositis loco quasi spiritibus animatum suis fateamur? Addecebat profecto regium hoc theatrum vel à Regibus animari, vt nihil tandem in vrbe Regia desideraretur, quae Regiae vrbs maiestati conueniret: vel in eo tanquam in maiestatis solio Reges collocari, vt eorum praesentia vrbs ornamentum augeat, vrbs coronam

ditet, regiam vrbs dignitatem non ostendet modo, sed & prouehat, & inuehat», Baronio 1630 (vedi n. 16), vol. I, I, p. 176. Sono grata ad Anne Spica per l'aiuto nella traduzione.

³⁴ Maringo 1609 (vedi n. 15).

³⁵ Ibid.

³⁶ Secondo i termini usati da Strada 1663 (vedi n. 17).

mità della sua autorità vigevano accettavano l'espressione nel testo di Baronio, il cogliendone la presenza di Napoli e di Sicilia, come al livello degli equilibri l'opposita monarchia di Spagna in cui, tramite i rituali dell'onore e rispetto o, all'opposto, venivano riaffermati e, si tenterà allora di analizzare, erano suscettibili di animazione.

Questa presenza poteva essere figurata in piazza de' Bologni a Palermo non in abito di re e loro e la mano destra tesa e dato dalla statua equestre dal dal palmo teso con un avvertimento al ritorno della vittoria ultima visita di un sovrano giurando i capitoli del regno trionfante dall'Africa».³⁷ Fatto eseguito nella cattedrale di Palermo alla città, a garantire il

Non a caso il bronzo di Filippo IV era d'altronde anche il Maratona si concluse quando il re de' Bologni, a piedi della statua del fondatore della dinastia regnante al tempo stesso la supremazia del delitto di lesa maestà che il nuovo capo dell'insurrezione come a quella di Filippo IV

³⁷ Auria 1697 (vedi n. 18), p. 94. (vedi n. 16), vol. I, I, p. 185.

³⁸ La ripetizione quotidiana e colorato dal monumento pubblico ecezione della famigerata statua nella cittadella di Anversa e ugualmente il gesto pacificato interpretato però dagli avverse spectacle qu'ils avoient devant re qu'ils n'avoient pas esté seuls les entraisoit dans une eterne biuguoit tous les iours, & qu'ò triomphe», Jacques-Auguste de ses arrivées de son temps (15, 1659, vol. 3, pp. 323–325. Ancl

regio», animandolo «quasi modelli presto si confondono» della città e quella dei «un cadavere senza spirocevia». ³⁴ Il risultato di tale affia urbana era molteplice: con il suo effettivo luogo di preminenza sulle altre città tre parole, il teatro regio dei designavano Palermo quale «e il dominio sull'intero territorio» e il dominio sull'intero territorio, quando tra i suoi vari

definire il luogo di esposizione apparati effimeri in cui definiva forma più semplice del balcone veniva collocato il ritratto si fissava in pianta stabile *stricto sensu* l'intera fabbrica architettonica e scultorea nuovo teatro» innalzato nella così una piattaforma ottagonale da una balaustra, al centro ne circondava esteriormente regio veniva così determinata che era allora il Piano Reale. la Cattedrale da un simile rettangolo palazzo senatorio. Ma la piazza che racchiudeva il monologo di collocazione delle statue, per teatro si intendeva sia il luogo del pubblico, i cui rispettivi servi spettatrice, era chiamata «el re in effigie».

Il teatro regio in quanto teatro di rappresentazione, nel suo la presenza del sovrano. Su questo, il re ribadiva la legittimità

«legitatem non ostendet modo, sed & tunc», Baronio 1630 (vedi n. 16), vol. I, I, d'Anne Spica per l'aiuto nella traduzione

(n. 15).

usati da Strada 1663 (vedi n. 17).

mità della sua autorità vigente sul luogo, per riceverne conferma dal riconoscimento dei sudditi che ne accettavano l'espressione di potere iscritta nel paesaggio della loro vita quotidiana. Ma, come sottolinea il testo di Baronio, il gioco non era a senso unico: dopo oltre un secolo di assenza del sovrano, accogliendone la presenza in effigie, in mancanza di poterlo ricevere in carne e ossa, le capitali dei regni di Napoli e di Sicilia, come anche le città più periferiche, rivendicavano la loro dignità e importanza sia al livello degli equilibri locali con il territorio, sia a più vasta scala sullo scacchiere politico della composta monarchia di Spagna. La piazza quale teatro regio diventava così lo spazio di rappresentazione in cui, tramite i rituali delle ricorrenze festive e cerimoniali, ma anche tramite gesti più quotidiani di onore e rispetto o, all'opposto, eccezionali gesti d'infamia, i vincoli che univano il sovrano e i suoi sudditi venivano riaffermati e riannodati, oppure contestati e sciolti. Alla luce di una serie di casi concreti, si tenterà allora di analizzare come non solo nella retorica ma anche nella pratica questi teatri regi erano suscettibili di «animarsi» della presenza dei sovrani.

Questa presenza poteva rivestire una valenza giuridica, come nel caso della statua di Carlo V sulla piazza de' Bologni a Palermo. Diversamente dagli altri monumenti regi palermitani, l'imperatore è raffigurato non in abito di re di Sicilia, con corona e manto reali, ma in veste antica, con il capo cinto di alloro e la mano destra tesa che, invece di impugnare lo scettro, compie il gesto di pacificazione tramandato dalla statua equestre di Marco Aurelio a Roma. Ora, i palermitani associarono sempre questa mano dal palmo teso con un avvenimento storico di rilevante importanza, il soggiorno di Carlo V nelle loro mura al ritorno della vittoriosa campagna militare di Tunisi nel 1535, che doveva rimanere la prima e ultima visita di un sovrano asburgico in Sicilia: «con la man destra sta in atto di porgerla, si come la stese giurando i capitoli del regno, le consuetudini, e i privilegi di Palermo, quando fu in essa città, passatovi trionfante dall'Africa». ³⁷ Fissato nel bronzo per l'eternità, il gesto che Carlo V aveva cerimonialmente eseguito nella cattedrale di Palermo, il 12 settembre del 1535, veniva quotidianamente ripetuto e rivolto alla città, a garantire il continuo rispetto del giuramento imperiale da parte dei suoi successori. ³⁸

Non a caso il bronzo di Carlo V fu usato in circostanze eccezionali come luogo di giustizia, ³⁹ quale era d'altronde anche il Marco Aurelio a Roma: il 23 maggio 1647, la prima fase della rivolta palermitana si concluse quando il capo dei ribelli Antonino la Pilosa «fu appiccato in una forca posta nel piano de' Bologni, a piedi della statua di bronzo dell'imperatore Carlo V». ⁴⁰ In tale contesto, la scultura del fondatore della dinastia regnante legittimava la validità giuridica dell'esecuzione capitale, ma ribadiva al tempo stesso la suprema autorità del suo erede Filippo IV, esercitata in suo nome dal viceré, contro il delitto di lesa maestà che costituiva ogni forma di contestazione. Due mesi dopo, Giuseppe Alesi, nuovo capo dell'insurrezione, prese l'abitudine di rendere ossequioso omaggio alla statua di Carlo V, come a quella di Filippo IV sul Piano Reale e ancora ad un ritratto pittorico del re regnante che aveva

³⁷ Auria 1697 (vedi n. 18), p. 94. Vedi anche Baronio 1630 (vedi n. 16), vol. I, I, p. 185.

³⁸ La ripetizione quotidiana e costante del messaggio veicolato dal monumento pubblico è testimoniata dalla ricezione della famigerata statua del duca d'Alba eretta nella cittadella di Anversa nel 1571, che riprendeva ugualmente il gesto pacificatore del Marco Aurelio, interpretato però dagli anversesi in chiave repressiva: «ce spectacle qu'ils avoient devant les yeux, leur faisoit croire qu'ils n'avoient pas esté seulement vaincus, mais qu'on les entraisoit dans une éternelle servitude, qu'on les subiuvoit tous les iours, & qu'on les menoit sans cesse en triomphe», Jacques-Auguste de Thou, *Histoire des choses arrivées de son temps* (1543-1607), 3 voll., Parigi 1659, vol. 3, pp. 323-325. Anche il gesto molto simile del

colosso di Filippo II a Milano ebbe una ricezione negativa secondo il celebre commento di Alessandro Manzoni nei *Promessi sposi*: «[...] con quel braccio teso, pareva che fosse lì per dire: ora vengo io, marmaglia» (vedi n. 12).

³⁹ Fagiolo/Madonna 1981 (vedi n. 14).

⁴⁰ Auria 1869-1880 (vedi n. 31), vol. 3, p. 83. Vedi anche Andrea Pocili [Placido Reina], *Delle rivoluzioni della città di Palermo avvenute l'anno 1647*, Verona 1648, pp. 53-54; Rocco Pirri, «Annales panormi sub annis D. Ferdinandi de Andrada archiepiscopi panormitensi [...]», in: Gioacchino di Marzo (a cura di), *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX pubblicati sui manoscritti della Biblioteca Comunale*, Palermo 1869-1880, vol. 4, pp. 57-231, 81.

fatto pubblicamente esporre sotto un baldacchino ai Quattro Canti, ripetendo ogni volta il seguente rituale: »[...] scendeva con gran riverenza da cavallo e buttava in terra la spada, che portava in mano; e fattoli un inchino, col farci battere le bandiere e giocar lo spadone, salia a cavallo a far negozii«. ⁴¹ Il capopolo si impadroniva in tal modo dei teatri dei Quattro Canti, del Piano Reale e di piazza de' Bologni per esprimere la sua fedeltà verso la corona di Spagna e rivendicare la legittimità del movimento che si opponeva non all'autorità del re, ma al malgoverno dei suoi ministri, secondo il *Leitmotiv* ricorrente in tutte le rivolte seicentesche. Se gli osservatori di parte regia sottolineavano che egli eseguiva tali gesti d'ossequio in quei luoghi »per esser meglio veduto«, aggiungevano anche che »i patrizi, gli ecclesiastici, i mercadanti e le persone più accorte non gli prestavano alcuna fede«. ⁴² La scena doveva presto ulteriormente capovolgere, e fu la testa infilzata sulla punta di una picca che nell'agosto dello stesso anno Alesi si sarebbe inchinato un'ultima volta di fronte al ritratto del suo sovrano, a significare il restauro dell'ordine monarchico.

Lo scombinato rituale messo in scena dal capopolo ai piedi delle effigi regie, non privo di accenti grotteschi nei suoi eccessi gestuali, era in realtà una forma di appropriazione dei codici del cerimoniale di corte che regolavano, in funzione delle circostanze, il comportamento di fronte a un'immagine del sovrano pubblicamente esposta. Il teatro di Filippo IV, per la sua posizione privilegiata all'ingresso del Palazzo Reale, fu particolarmente integrato nell'ordinato svolgersi della vita quotidiana della corte vicereale: »[...] è costume ogni qualunque volta, o ch'entrino in guardia le compagnie spagnuole, o che n'escano, con lo sparo de' moschetti a salutarlo«. ⁴³ Presto divenne una tappa obbligata nell'itinerario cerimoniale dei cortei ufficiali che, in occasione di feste religiose o profane, attraversava il Piano Reale dall'antico palazzo dei Normanni in direzione della cattedrale (fig. 13): in tali circostanze, il saluto rivolto al re in effigie prendeva particolare rilievo. Il processo raggiunse il suo culmine alla morte di Filippo IV, quando il monumento accolse ai suoi piedi l'acclamazione del suo successore Carlo II durante la rituale cavalcata che l'8 novembre 1665 percorse tutta la città per innalzare il nuovo stendardo regio in cima al castello sul mare:

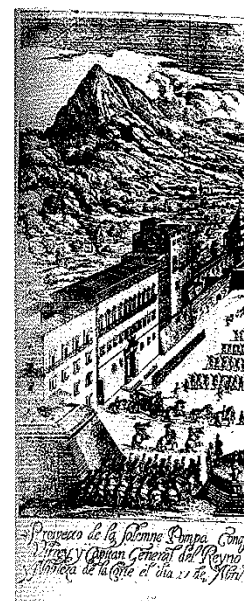
»Giunto rimpetto a quella cotanto riverita imagine il viceré [duca di Sermoneta], fermossi, e seco il principe [di Butera], che lo stendardo portava. Tantosto Filippo Miraglia il più antico de' portieri di camera, due volte gridò: - Ciascheduno senta. Soggiunse il principe: - Sicilia, Sicilia, per il re Don Carlo Secondo. Ripigliò il viceré: - Viva el rey Don Carlos Segundo. Si sentirono ad uno istante tuonare i cannoni, e gli archibugghi, sonare i sagri bronzi, le trombe, e gli altri musici stromenti a vento; si videro, prima battute, e poi prostrate dagli alfieri le reggie bandiere: si confusero con gli strepitosi rimbombi, le voci, e gli applausi del confuso popolo, che ogni altro suono, ogni altro strido, e delle bombarde medesime, assordò«. ⁴⁴

La statua bronzea del defunto sovrano contribuiva così a legittimare la delicata successione del figlioletto di soli quattro anni, che apriva un lungo e incerto periodo di reggenza.

Ora, il relatore di questa cerimonia, il teatino Girolamo Matranga, immaginava:

»Chi sa? e poté sortire in fatti; si che io ne tessa non poetico, o rhetorico abbellimento, ma storico racconto, che l'anima del gran Filippo, quale priegha, spera, e con pia credenza, a forza dell'onnipotenza del sacrificio incruento, appurata già dalle fiamme, tiene a quest'ora sia beata, l'affetto, e l'opinione delle genti, e in consanguenza, che nell'interminato, profondo, non compreso Theatro dell'Eterno Verbo tutte le contingenze avvenire alla monarchia, le siano in dipintura presenti; poté sortire, dico, che quel dì ella rivolta con lo sguardo a queste parte, alle feste dell'acclamato figlio assistesse, e quelle prosperità che agonizzante gli disiderò, vincitore della morte, impetrate da Dio, gli promettesse«. ⁴⁵

Questa idea dell'anima del sovrano che dall'alto dei cieli contempla il suo regno e possa volendo adentrarsi, per assistere alla sua vita quotidiana, tramite il corpo della sua statua, trova dei corrispettivi in alcune immagini coeve. Già in una carta della Sicilia edita da Hieronymus Cock nel 1553, si vede



13 Corteo funebre in onore a la statua di Filippo IV). 1689.

Carlo V, quale novello Gicfia del suo regno di Sicilia *tro geográfico antiguo y metos Exteriores*, figg. 2, 3, 4, stimonianza del suo buon di Madrid, il re poteva con quasi zoomando con un C esaminare la loro topogra principali assi urbani, vedeva così al Palazzo Reale, suo nome dal viceré, sotto co - spesso e volentieri sotto vero e proprio viaggio]

⁴¹ Auria 1869 - 1880 (vedi n. 3 »Continuación de los tumul lunes a los 20 de mayo de 1666 di), *Archivo Storico Sicilian* 409, pp. 375 - 376.

⁴² Pirri 1869 - 1880 (vedi n. 40

⁴³ Matranga 1666 (vedi n. 20),

⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 26 - 27.

do ogni volta il seguente ri-
che portava in mano; e fat-
vallo a far negozi». ⁴¹ Il ca-
reale e di piazza de' Bologni
timità del movimento che si
ondo il *Leitmotiv* ricorrente
no che egli eseguiva tali gesti
che »i patrizi, gli ecclesiasti-
⁴² La scena doveva presto ul-
nell'agosto dello stesso anno
ano, a significare il restauro

gi regie, non privo di accenti
one dei codici del cerimoniat-
nto di fronte a un'immagine
zione privilegiata all'ingresso
lla vita quotidiana della corte
compagnie spagnuole, o che
appa obbligata nell'itinerario
e, attraversava il Piano Reale
n tali circostanze, il saluto ri-
suo culmine alla morte di Fi-
uo successore Carlo II duran-
innalzare il nuovo stendardo

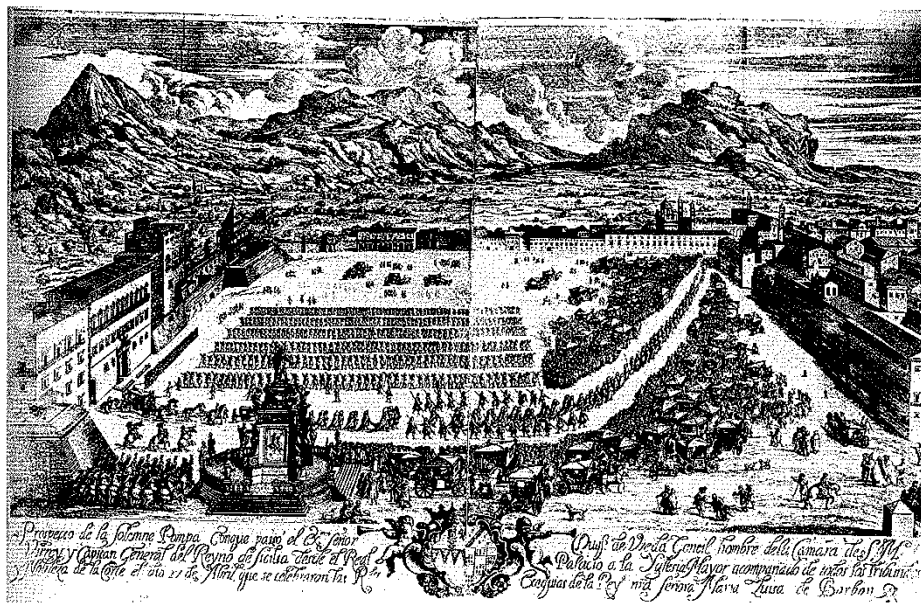
moneta], fermossi, e seco il
a il più antico de' portieri di
Sicilia, Sicilia, per il re Don
ntirono ad uno istante tuo-
musici stromenti a vento; si
fusero con gli strepitosi rim-
gni altro strido, e delle bom-

delicata successione del figlio-
nza.

mmaginava:

bbellimento, ma storico rac-
nza, a forza dell'onnipotenza
a beata, l'affetto, e l'opinione
mpreso Theatro dell'Eterno
a presenti; potè sortire, dico,
mato figlio assistesse, e quelle
: da Dio, gli promettesse». ⁴⁵

suo regno e possa volendo ad-
sua statua, trova dei corrispet-
onymus Cock nel 1553, si vede



13 Corteo funebre in onore della regina Maria Luisa di Borbone sul Piano Reale di Palermo (con in primo piano la statua di Filippo IV). 1689. Incisione

Carlo V, quale novello Giove sulle ali dell'aquila imperiale, scrutare a volo d'uccello l'ordinata geografia del suo regno di Sicilia (fig. 14). ⁴⁶ Ma è soprattutto il meraviglioso album di disegni, intitolato *Teatro geográfico antiguo y moderno del reyno de Sicilia* (Madrid, Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores, figg. 2, 3, 4, 6, 12), che il viceré conte di Santo Stefano offrì a Carlo II nel 1686 quale testimonianza del suo buon governo sull'isola, a suggerire dei paralleli. ⁴⁷ Sfogliando il volume dalla corte di Madrid, il re poteva considerare prima l'insieme della geografia siciliana e poi avvicinarsi man mano, quasi zoomando con un Google Earth *ante litteram*, per scoprire la posizione delle città sul territorio, esaminare la loro topografia, entrare dalle porte che inalberavano il suo stemma, procedere lungo i principali assi urbani, vedere chiese, palazzi, monumenti. A Palermo, seguendo le statue regie, giungeva così al Palazzo Reale, fino a varcarne la soglia per assistere al parlamento di Sicilia, presenziato in suo nome dal viceré, sotto un monumentale baldacchino che portava, nelle armi, il suo ritratto araldico – spesso e volentieri sostituito in questa cerimonia da un suo ritratto pittorico «al naturale». In questo vero e proprio viaggio per immagini viene evidenziato quanto l'assenza fisica del sovrano fosse com-

⁴¹ Auria 1869–1880 (vedi n. 31), vol. 3, p. 121. Vedi anche «Continuación de los tumultos de Palermo principiados lunes a los 20 de mayo de 1647», in: Luigi Boglino (a cura di), *Archivio Storico Siciliano*, N. S., 7 (1883), pp. 354–409, pp. 375–376.

⁴² Pirri 1869–1880 (vedi n. 40), p. 124.

⁴³ Matranga 1666 (vedi n. 20), vol. I, I, p. 26.

⁴⁴ Ibid., p. 27.

⁴⁵ Ibid., pp. 26–27.

⁴⁶ Carlos J. Hernando Sánchez (a cura di), *Las fortificaciones de Carlos V*, Madrid 2000, pp. 494–495.

⁴⁷ L'opera, che comportava in origine anche un perduto volume di descrizione testuale, è edita in Consolo/De Seta 1990 (vedi n. 19). Per l'attribuzione a Filippo Giannetto proposta da T. Pugliatti, vedi *Messina. Il ritorno della memoria*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo), Palermo 1994, pp. 314–315.



14 Mappa della Sicilia. Hieronymus Cock. 1553. Incisione. London, British Library

pensata da un'onnipresenza della sua rappresentazione: il ritratto, la statua e lo stemma formavano in tal senso un unico sistema che dal palazzo, cuore del potere regio, disegnava un reticolato che si estendeva alla piazza e si irradiava infine, tramite le porte rivolte verso l'esterno, sull'intero territorio.

Tra i rituali ad animare la piazza della presenza del re, vi era certo la cerimonia di inaugurazione della statua che poteva prender la forma di una vera e propria epifania regia. A L'Aquila, il 6 novembre 1675, sulla piazza del Palazzo Pubblico addobbata in pompa magna per l'occasione e squadronata dalle milizie, la statua di Carlo II, già *in situ* fin dalla vigilia ma ancora accuratamente coperta, fu pubblicamente svelata, «salutata con lo sparo generale della soldatesca, suono di trombe, e tamburri, à vista del signor preside [Emmanuele di Sezze], signori del tribunale, e signori del magistrato, e d'altri gentil'huomini, e di numerosissimo popolo, accorsovi non solo dalla città, ma anco dalla provincia, e fuori».⁴⁸ Seguì poi una cavalcata solenne che attraversò l'abitato fino alla piazza del castello reale – ossia la cittadella che Carlo V aveva fatto costruire con le finanze municipali in rappresaglia dell'insurrezione del 1528 – dove trovò inalberato lo stendardo regio. La sera, in un grande salone del Palazzo Pubblico, l'Accademia dei Velati si riunì per un concorso poetico, concluso da una serie di odi e sonetti in lode alla statua del monarca. Le celebrazioni terminarono infine l'indomani, con la rappresentazione della commedia *Nemica amante* nel teatro pubblico, le cui scenografie prolungavano i momenti salienti della giornata precedente, ricreando «l'apparenza della piazza del Palazzo colla nuova statua del re e poi dell'altra piazza del Castello con figure camminanti e rappresentante la cavalcata».⁴⁹ Se con questo monumento «la fedelissima città dell'Aquila» poteva finalmente avere «avanti gli occhi il simulacro del suo natural signore, che porta scolpito continuamente nel cuore»,⁵⁰ va detto che durante le festività il luogo della presenza regia non fu identificato con il marmo scultoreo. Infatti, Carlo II as-

La piazza quale teatro regio

sistette all'inaugurazione come baldacchino» nell'appartamento Pubblico, e prese poi parte al tratto situato «sotto baldacchino» che rispondeva al solio regio che si trovavano, in persona o in effigie.

Quando esattamente fu inaugurato il simulacro, che per mano di Carlo II fu la statua di Carlo II ad abbellire era «superbamente apparso nel luogo della presenza regia, protagonista delle festività così la riconquista di Messina con una macchina a forma di Monte della piazza il re di marmo, trasformò l'intero teatro in

»[...] alla fine rovesciato come emola del suo Mongibello con le sue vampe, scoppiato contro il monarca l'anima ad un grido universale del po-

Quattro mesi prima dell'effigie in un trionfo di future vittorie del suo nove

Ma tornando all'epifania Rinaldo, relatore delle festività saliente:

«Era sino a quel tempo stato e discopri i suoi raggi, e fu tutta la moschettaria, e fu in un'istante un festoso convivio, che invitavano il conviviale di tutto il popolo. Viva il Nostro Re, l'allegro pianto, che groncolasse uscire fuori a vaghe e spirante, in maniera che non si amabilmente maes non il ferro ma il cuore de

⁴⁸ *Accademia* s. d. [1675] (vedi n. 24), p. 24.

⁴⁹ Antinori 1971 (vedi n. 24), p. 24.

⁵⁰ *Accademia* s. d. [1675] (vedi n. 24), p. 8, p. 15; Antinori 1971, p. 165.

⁵¹ Diane H. Bodart, «Le portrait de Charles II de Sicile: une machine à réprésenter», in *Revue de la Renaissance*, 2010, n. 1, p. 10.



ry

tua e lo stemma formavano in
ava un reticolato che si espan-
no, sull'intero territorio.
a cerimonia di inaugurazione
regia. A L'Aquila, il 6 novem-
per l'occasione e squadrinata
ccuratamente coperta, fu pub-
o di trombe, e tamburri, à vista
ri del magistrato, e d'altri gen-
tà, ma anco dalla provincia, e
piazza del castello reale – ossia
in rappresaglia dell'insurrezio-
grande salone del Palazzo Pub-
o da una serie di odi e sonetti in
omani, con la rappresentazione
ie prolungavano i momenti sa-
l Palazzo colla nuova statua del
sentante la cavalcata.⁴⁹ Se con
nte avere »avanti gli occhi il si-
l cuore»,⁵⁰ va detto che durante
o scultoreo. Infatti, Carlo II as-

sistette all'inaugurazione della sua statua tramite un suo ritratto pittorico esposto »sotto un ricchissimo baldacchino« nell'apparato a forma d'arco di trionfo che ricopriva la porta maggiore del Palazzo Pubblico, e prese poi parte all'accademia poetica all'interno del medesimo edificio sempre con un ritratto situato »sotto baldacchino, sopra varii gradini».⁵¹ Nel cerimoniale di corte, tale dispositivo corrispondeva al solio regio che delimitava la maestosa cornice destinata alla pubblica apparizione del sovrano, in persona o in effigie, e determinava in sé il luogo di presenza dell'autorità regnante.⁵²

Quando esattamente un anno dopo i capuani »determinarono dunque d'intagliare in marmo quel simulacro, che per mano erudita di un fedelissimo amore era già stato scolpito nel cuore di ciascun«, fu la statua di Carlo II ad apparire direttamente sotto un baldacchino sulla piazza dei Giudici, la quale era »superbamente apparsa a guisa di maestoso teatro».⁵³ In questo scenario, la scultura incarnava il luogo della presenza regia, tanto che fu non solo l'oggetto dell'»adorazione del pubblico«, ma anche la protagonista delle festività in suo onore. L'indomani, dall'alto della sua posizione sul *Bivach*, diresse così la riconquista di Messina in uno strepitoso spettacolo pirotecnico. La città ribelle, raffigurata da una macchina a forma di Megera, di infiammabile materia bituminosa, fronteggiava sul lato opposto della piazza il re di marmo, ai piedi del quale era schierata la flotta reale con dodici vascelli. Lo scontro trasformò l'intero teatro in un »incendio senza metro«, fino allo scoppio finale:

»[...] alla fine rovesciatosi dalla Reale un diluvio di granate nella pentita città, si vide questa divenuta emola del suo Mongibello [l'Etna], che dopo di havere lungo tempo pasciuta la vista de' spettatori col giuoco delle sue vampe, scoppiando una gran machina, inviò un'essercito di fiammelle a vomitare a piè del Nostro Monarca l'anima adusta; e farsi veracemente cenere per dolore del fallo commesso. Al cui fatto seguì un grido universale del popolo, che ristretta tutta l'anima alle labra, replicava, Viva Carlo Secondo».⁵⁴

Quattro mesi prima dell'effettivo recupero di Messina dagli spagnoli, Carlo II ne sedava in effigie la ribellione in un trionfo di fuochi fittizi, offertogli da Capua sul teatro della sua piazza in auspicio delle future vittorie del suo novello regno.

Ma tornando all'epifania del re in effigie, è interessante seguirne il racconto iperbolico di Luca di Rinaldo, relatore delle festività, che non manca di riferirsi alla metafora solare per descriverne il momento saliente:

»Era sino a quel tempo stata coverta la statua, quasi sole da nuvole: al segno stabilito si squarciò il velo, e discoprì i suoi raggi, con recare il vero giorno a quel giorno. Al scoprimento seguì tosto la salva di tutta la moschetteria, e fu questa accompagnata dallo sparo di tutto il cannone del castello, e si udì in un'istante un festoso concerto di trombe, di tamburi, e di piffari; & un suono allegro di tutte le campane, che invitavano il cielo a far sinfonia, a quel punto con le sue sfere: & oltre a ciò una voce universale di tutto il popolo, che con armonioso tumulto, e con istrepito canoro gridava: Viva Carlo Secondo, Viva il Nostro Re, Viva la Fede de' Capouani, muoiano i rubelli. Et era maraviglia il vedere l'allegro pianto, che grondava dagli occhi, & i soprasalti di giubilo, che dava il cuore ne' petti; come se volesse uscir fuori a vagheggiare non la statua, ma l'idea, il prototipo, non il tipo. [...] Vedesi attuosa, e spirante, in maniera che sembra parto di natura, non di scoltura, con un volto sì maestosamente amabile, sì amabilmente maestoso, che quella pietra potrebbe stimarsi pietra di calamite, che attrae a sé non il ferro ma il cuore de' sudditi».⁵⁵

⁴⁸ *Accademia* s. d. [1675] (vedi n. 24), p. 8.

⁴⁹ Antinori 1971 (vedi n. 24), p. 167.

⁵⁰ *Accademia* s. d. [1675] (vedi n. 24), p. 7.

⁵¹ *Ibid.*, p. 8, p. 15; Antinori 1971 (vedi n. 24), p. 161, p. 165.

⁵² Diane H. Bodart, »Le portrait royal sous le dais: polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et

dans l'Italie du XVIIe siècle», in: José Luis Colomer (a cura di), *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Atti del convegno (Madrid, 2000), Madrid 2003, pp. 89–111.

⁵³ Di Rinaldo 1677 (vedi n. 27), pp. 1–2.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 4–5.

Al di là della costruzione retorica, questo passo mette in luce due aspetti fondamentali del dialogo tra il popolo e la statua del sovrano. In primo luogo, i gesti compiuti davanti al monumento non sono rivolti al materiale inerte della scultura ma, tramite il vettore della somiglianza, al suo modello in carne e ossa, ovvero al re in persona. Nelle teorie coeve della statuaria regia, questo preciso argomento veniva usato per difendere le cerimonie di inaugurazione da ogni possibile critica di idolatria,⁵⁶ un argomento che era d'altronde direttamente desunto dalla difesa tridentina del culto delle sacre immagini.⁵⁷ In secondo luogo, il potere di presenza del re tramite la sua statua dipendeva dal coinvolgimento del pubblico, ed era proporzionale alle attese e ai desideri che esso poteva proiettare nel monumento. Così, se i gesti compiuti davanti alla statua erano solitamente codificati dal rituale e servivano a ribadire la relazione di legittimità e di riconoscenza che legava sovrano e sudditi, l'eccezionalità di alcune circostanze poteva suscitare nella folla un intenso quanto contagioso coinvolgimento emotivo, dando luogo a reazioni più spontanee, quali pianti e grida di gioia.

La scena capovolta

Se i segni di rispetto e di onore, e finanche di commosso affetto, rivolti alla statua del monarca ne rispecchiavano l'autorità vigente sul territorio e il riconoscimento della sua legittimità, i periodi di incertezza politica e di vuoto di potere, causati da rivolte, conquiste militari o cambiamenti dinastici, destabilizzavano i monumenti regi dai loro piedestalli. La rottura dell'unione tra sudditi e sovrano passava infatti sul corpo delle statue a colpi di gesti di infamia o di distruzione che evidenziavano l'annientamento dell'autorità. A dire il vero, le insurrezioni seicentesche non inquietarono i monumenti regi dell'Italia meridionale, perché a Palermo, dove ve n'erano già due nel 1647, i moti non pervennero mai alla fase di contestazione diretta dell'autorità reale, mentre a Napoli e a Messina, il tessuto urbano ne era ancora sprovvisto quando i sediziosi giunsero fino alla distruzione dei ritratti pittorici del monarca regnante, rispettivamente nel 1648 e nel 1674.⁵⁸ Anche il cambio dinastico che avvenne alla morte senza eredi di Carlo II nel 1700 non minacciò in un primo tempo la statuaria asburgica dei regni di Napoli e di Sicilia, poiché questi domini, come tutte le corone della monarchia di Spagna, avevano in principio riconosciuto la validità del testamento del defunto re che designava il duca d'Anjou, nipote di Luigi XIV, come suo successore. E il francese Filippo V di Borbone ebbe cura di affermare la propria legittimità in chiave di continuità dinastica, appropriandosi i tradizionali codici di rappresentazione degli Asburgo di Spagna.

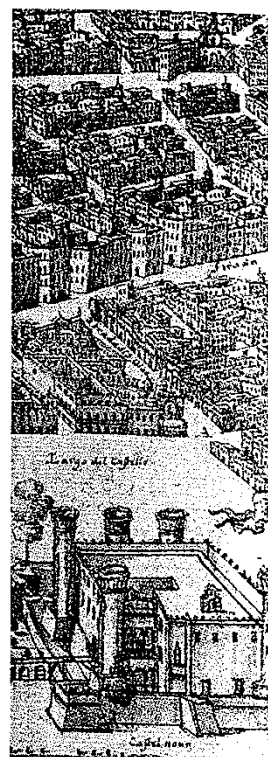
Non vi è quindi da stupirsi se a Palermo, il 30 gennaio 1701, il suo nome fu ritualmente acclamato ai piedi della statua di Filippo IV, riprendendo il preciso cerimoniale stabilito sotto Carlo II. Inoltre, al termine stesso della cerimonia, un suo marmo in abito di re di Sicilia, scolpito da Giovanni Battista Ra-

⁵⁶ François Lemée, *Traité des statues* [1688], a cura di Diane H. Bodart et Hendrik Ziegler, in corso di stampa (Weimar, VDG), pp. 399–434; Gérard Sabatier, «Protocole et imagerie royale en France sous la monarchie absolue. Les cérémonies d'action de grâce pour la guérison de Louis XIV en 1687 et les inaugurations de statues royales sous Louis XIV et Louis XV», in: Yves Deloye et al. (a cura di), *Le protocole ou la mise en forme de l'ordre politique*, Atti del convegno (Parigi, 1995), Parigi 1996, pp. 185–212.

⁵⁷ Vedi ad esempio Otho Lupano, «Torricella (1540)», in:

Paola Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano 1971–1977, vol. 7, pp. 1186, 1189, n. 1; Gabriele Paleotti, «Discorso intorno alle immagini sacre e profane diviso in cinque libri (1582)», in: Paola Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1960–1962, vol. 2, pp. 117–509, pp. 254–258. Mi permetto anche di rimandare a Diane H. Bodart, «Le *Traité des statues* de François Lemée. Pour une théorie des monuments publics», in: Lemée (in corso di stampa) (vedi n. 56).

⁵⁸ Dietrich Erben, «Bildnis, Denkmal und Historie beim



15 Pianta di Napoli, particolare della piazza della Marina, opera di Lorenzo Vaccaro, s. XVII, Österreichische Nationalbibliothek Wien

gusa, raggiunte i monumenti della piazza della Marina.⁵⁹ Nell'opera di Lorenzo Vaccaro, sulla piazza della Marina, si vede la fontana di Monteaureo, collegata alla fontana di Monteaureo (fig. 15).⁶⁰ Il colpo di pioggia torrenziale, era ufficio

Masaniello-Aufstand 1647–1649», in: *Monatsschrift für Kunstgeschichte*, 6; Diane H. Bodart, «Enjeux de la représentation du roi d'Espagne dans les portraits du roi d'Espagne dans in: Elizabeth Cropper (a cura di) *Artistic Creation and Politics in the 17th Century* (Firenze, 1998), Bolonia 1998, pp. 117–130.

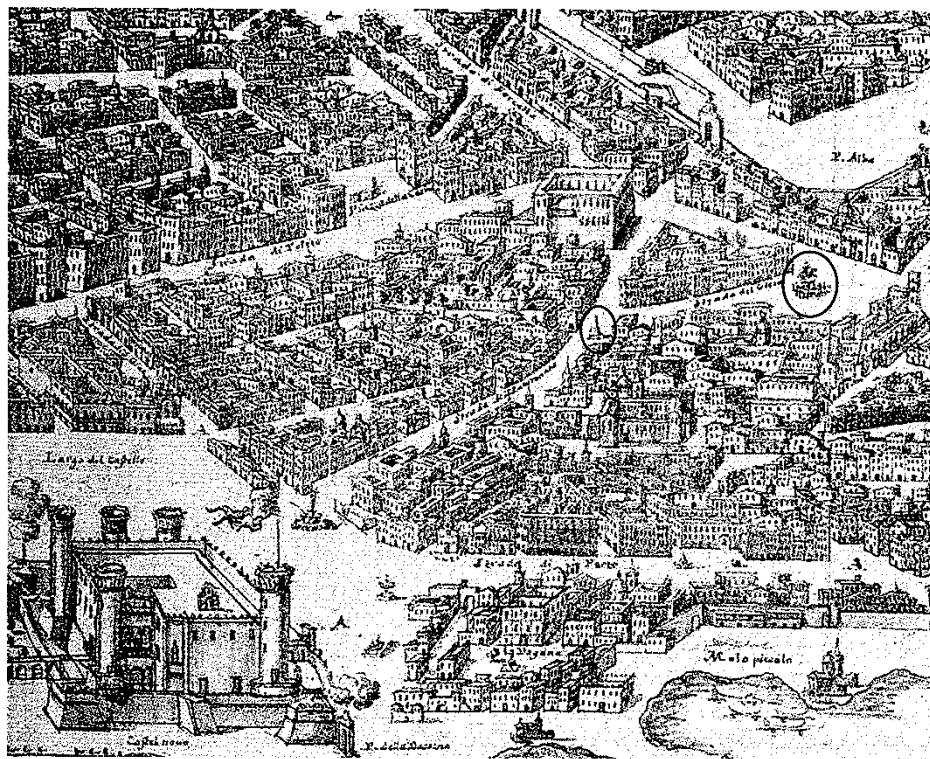
⁵⁹ Antonino Mongitore, *Trionfo p. acclamazione del Cattolico Re di Spagna in Palermo à 30 di gennaio 1701*, Palermo 1701, pp. 117–130.

fondamentali del dialogo tra il monumento non sono rianza, al suo modello in carne e ossa, questo preciso argomento venetico di idolatria,⁵⁶ un argo-culto delle sacre immagini,⁵⁷ che derivava dal coinvolgimento del re nel monumento. Così, il re e i suoi servitori si servivano a ribadire l'eccezionalità di alcune circostanze emotive, dando luogo

alla statua del monarca ne rivela la legittimità, i periodi di instabilità o cambiamenti dinastici, decisioni o cambiamenti di potere, passione che evidenziavano l'anonimo inquietarono i monumenti nel 1647, i moti non pervennero a Napoli e a Messina, il tessuto urbano dei ritratti pittorici del re e della dinastia che avvenne alla statua asburgica dei regni monarchici di Spagna, avevano designato il duca d'Anjou, nessuno ebbe cura di affermare la presenza di codici di rappresen-

come fu ritualmente acclamato e abilitato sotto Carlo II. Inoltre, al cospetto di Giovanni Battista Ra-

cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento* (1977, vol. 7, pp. 1186, 1189, n. 1; Gascorso intorno alle immagini sacre e cinque libri (1582)), in: Paola Barocattati *d'arte del Cinquecento fra marmo*, Bari 1960-1962, vol. 2, pp. 117-118. Mi permetto anche di rimandare a «Le *Traité des statues de François* théorie des monuments publics», in: *Bildnis, Denkmal und Historie beim*



15 Pianta di Napoli, particolare (con indicate la statua equestre di Filippo V sulla piazza del Gesù Nuovo e la statua di Carlo II sulla fontana di Monteoliveto). Francesco Cassiano de Silva. Ante 1703. Disegno acquerellato, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek

gusa, raggiunse i monumenti dei suoi predecessori lungo lo «stradone reale del Cassaro», all'altezza della piazza della Marina.⁵⁹ Nel 1705, fu la volta di Napoli che gli innalzò una sontuosa statua equestre, opera di Lorenzo Vaccaro, sulla piazza del Gesù Nuovo, esattamente nell'asse della breve strada per Monteoliveto, collegata quindi visualmente quanto simbolicamente alla statua di Carlo II sull'omonima fontana (fig. 15).⁶⁰ Il colosso di bronzo del Borbone, svelato in pompa magna un infausto giorno di pioggia torrenziale, era ufficialmente presentato come un segno di gratitudine da parte del popolo na-

Masaniello-Aufstand 1647-1648 in Neapel», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62 (1999), pp. 231-263; Diane H. Bodart, «Enjeux de la présence en image. Les portraits du roi d'Espagne dans l'Italie du XVIIe siècle», in: Elizabeth Cropper (a cura di), *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seventeenth Century Italy*, Atti del convegno (Firenze, 1998), Bologna 2000, pp. 77-99.

⁵⁹ Antonino Mongitore, *Trionfo palermitano nella solenne acclamazione del Cattolico Re delle Spagne e di Sicilia festeggiata in Palermo à 30 di gennaio 1701*, Palermo 1701; La Duca 1992 (vedi n. 19), pp. 222-229. Per maggiori

dettagli sulle statue di Filippo V nei regni di Napoli e di Sicilia, vedi Bodart 2007 (vedi n. 31), pp. 108-125.

⁶⁰ *Civiltà del Seicento* 1984 (vedi n. 25), vol. 2, pp. 334-335, n. 5, 30; Vincenzo Rizzo, «Scultori della seconda metà del Seicento», in: Roberto Pane (a cura di), *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Milano 1984, pp. 363-408, pp. 405-406; Vincenzo Rizzo, *Lorenzo e Domenico Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, pp. 81-87, pp. 230-232.

poletano per la visita di cui il sovrano aveva onorato la città nel 1702. Le pretese al trono di Spagna degli Asburgo d'Austria, che sostenevano l'arciduca Carlo, futuro imperatore Carlo VI, resero però la situazione estremamente instabile, tanto più con l'avanzare del fronte militare.

Laddove gli spagnoli resistevano ancora, come a Palermo nel 1711 quando le forze imperiali minacciavano ormai la Sicilia, gli attentati alle statue presero la forma di distruzioni parziali, eseguite nottetempo, ma nondimeno molto significative. All'alba del 22 gennaio di quell'anno, la statua di Filippo V fu ritrovata con lo scettro e la corona rotti, giacenti per terra, a negare la legittimità della sua autorità regia.⁶¹ Per evitare ogni disordine, il viceré, marchese de los Balbases, fece prontamente coprire il monumento oltraggiato, con il pretesto di un semplice intervento di pulitura in previsione dei prossimi festeggiamenti in onore delle recenti vittorie militari di Filippo V sul fronte spagnolo. E a riaffermare la legittima continuità dinastica del Borbone, un magnifico carro portò durante le celebrazioni una sua trionfale effigie equestre a rendere visita alle statue dei suoi avi spagnoli. Un'incisione di Francesco Cicché testimonia della sovrabbondanza di monumenti, tra stabili ed effimeri, che animarono in quei giorni il Piano Reale (fig. 16).⁶² Al teatro marmoreo di Filippo IV, di fronte all'ingresso del Palazzo Reale, faceva da *pendant* il carro con il colosso equestre del Borbone, vero e proprio teatro mobile, simile al precedente tanto per l'altezza quanto per il fastoso e piramidale piedistallo con trofei e prigionieri incatenati, in cima al quale il destriero si ergeva in corvetta su un globo terracqueo. A completare lo spettacolo, una formidabile macchina pirotecnica situata al centro della spianata, «espressione al vivo del Campidoglio romano»,⁶³ con tanto di palazzi, scalinata, balaustra, Marco Aurelio e Dioscuri, operava una *mise en abyme* della piazza quale teatro monumentale. L'aver portato la platea capitolina sul Piano Reale esaudiva ad oltre cinquant'anni di distanza l'auspicio di Girolamo Matranga, che nel descrivere l'eccellenza artistica del monumento di Filippo IV nel 1666, lo riteneva «meritevole di farsi spettacolo al Campidoglio Romano».⁶⁴ Ma l'eccessivo ricorso a codici di rappresentazione trionfale tentava ormai invano di mascherare la crescente fragilità politica del Borbone di Spagna in Sicilia e le statue di Filippo V, effimere quanto marmoree, erano destinate a rimanere ancora mobili. Nel 1718, quando l'isola passò sotto il dominio dell'imperatore Carlo VI, non con la forza delle armi ma in seguito ad un accordo di scambio con Vittorio Amedeo II di Savoia, successivo al trattato di Utrecht, il monumento del Borbone di piazza della Marina fu prudentemente rimosso e depositato in un magazzino alla vigilia dell'arrivo degli austriaci, per ritrovare la sua collocazione di origine, ma con più sontuoso piedistallo, al ritorno dei Borboni nel 1735.

Laddove invece gli spagnoli fuggirono precipitosamente davanti all'avanzare del fronte imperiale, come a Napoli nel 1707, la sorte delle statue era segnata. Il 7 luglio, appena le truppe austriache fecero il loro ingresso nella città partenopea, il monumento equestre di Filippo V fu distrutto con inaudita furia dallo stesso popolo che ne aveva acclamato con fervore l'inaugurazione solo due anni prima. Quattrocento persone presero d'assalto il monumento, facendo cadere la figura del re a colpi di spranghe e martelli, per poi trascinarla con una fune intorno al collo fino ai piedi della statua di Carlo II sulla fontana di Monteliveto e oltraggiarla con vari gesti d'infamia. Se tramite l'esecuzione e il vilipendio in effigie la piazza divenne il teatro della scissione tra i sudditi e il loro sovrano, questa irrefrenabile esplosione di violenza popolare diede luogo a commenti alquanto diversi tra gli osservatori napoletani. Alcuni vi riconobbero il carattere naturalmente volubile e instabile del popolo campano; altri vi lessero l'espressione spontanea di un eccesso di felicità, incontrollabile quanto l'ebrietà, suscitato dall'atteso arri-

⁶¹ Bodart 2007 (vedi n. 31), p. 123.

⁶² Vitali 1711 (vedi n. 20). Vedi anche Calogero Messina, *Sicilia e Spagna nel Settecento*, Palermo 1986, p. 47.

⁶³ Vitali 1711 (vedi n. 20), p. 97.

⁶⁴ Matranga 1666 (vedi n. 20), p. 26.

⁶⁵ Fr. Costantinus a Napoli, *Memorie dell'accaduto in Napoli dopo la morte del re Carlo II*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XV-G-31, fols. 10-11; Domenico Antonio



16 Apparati per le feste in onore Filippo IV, al centro la macchina, Francesco Cicché. 1711. Incisione

vo degli imperiali; altri infine loro animo d'amore verso la c La parte di spontaneità e di pre di di difficile interpretazione p vano confluìto in questo gesto ca, dall'altra la paura incontro nuto Filippo V come suo legit ritorsione imperiale con il col

Per la durezza del loro mat le vettore di eternità, e proprio messaggio di autorità sul tessu so il loro tallone di Achille, ren cambiamenti di potere. Quale no malvolere», per parafrasare

Parrino, *Compendio storico [...] ta delle sempre gloriose truppe cesar sta città di Napoli*, Napoli 1708, p siis (a cura di), »Diario napolitan

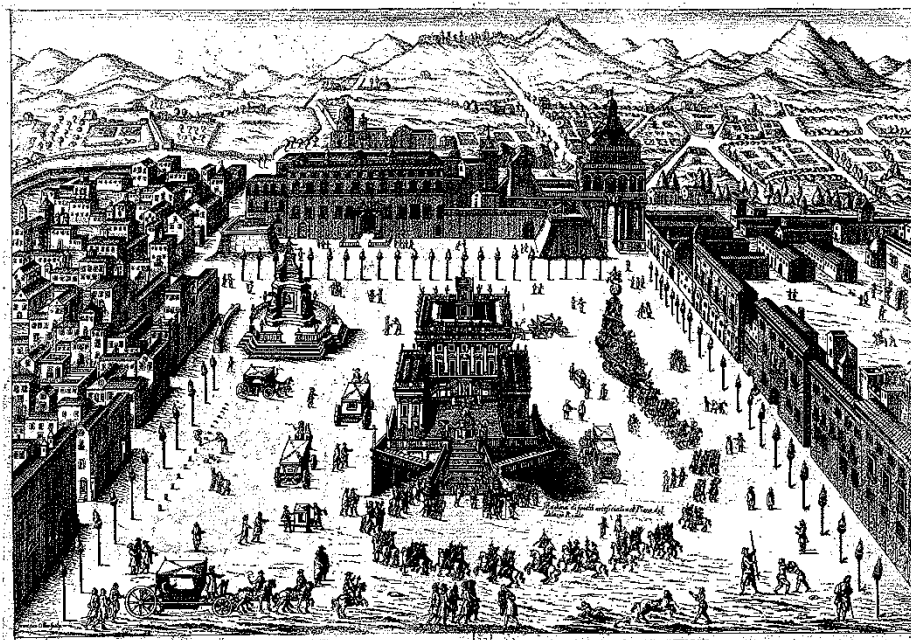
ese al trono di Spagna degli
ro VI, resero però la situa-

ndo le forze imperiali mi-
zioni parziali, eseguite not-
nell'anno, la statua di Filip-
e la legittimità della sua au-
s, fece prontamente coprire
itura in previsione dei pros-
fronte spagnolo. E a riaffer-
ortò durante le celebrazioni
agnoli. Un'incisione di Fran-
d effimeri, che animarono in
fronte all'ingresso del Palaz-
vero e proprio teatro mobile,
e piedistallo con trofei e pri-
lombo terracqueo. A completa-
della spianata, «espressione al-
ra, Marco Aurelio e Dioscuri,
er portato la platea capitolina
i Girolamo Matranga, che nel
o riteneva «meritevole di farsi
di rappresentazione trionfale
orbone di Spagna in Sicilia e le
mere ancora mobili. Nel 1718,
in la forza delle armi ma in se-
cessivo al trattato di Utrecht, il
osso e depositato in un magaze-
one di origine, ma con più son-

l'avanzare del fronte imperiale,
pena le truppe austriache fecero
ppo V fu distrutto con inaudita
zione solo due anni prima. Quat-
igura del re a colpi di spranghe e
della statua di Carlo II sulla fon-
ite l'esecuzione e il vilipendio in
vrano, questa irrefrenabile esplo-
gli osservatori napoletani. Alcuni
olo campano; altri vi lessero l'es-
l'ebrietà, suscitato dall'atteso arri-

(vedi n. 20), p. 26.

s a Napoli, *Memorie dell'accaduto in Na-
arte del re Carlo II*, Napoli, Biblioteca Na-
/G-31, fols. 10-11; Domenico Antonio



16 *Apparati per le feste in onore di Filippo V sul Piano Reale a Palermo (con a sinistra il monumento di Filippo IV, al centro la macchina pirotecnica a forma di Campidoglio, a destra il carro trionfale di Filippo V). Francesco Cicché. 1711. Incisione*

vo degli imperiali; altri infine vi videro invece la determinata volontà dei napoletani di «dimostrare il loro animo d'amore verso la casa d'Austria, e quanto mal volentieri soffrivano il giogo de' francesi». ⁶⁵ La parte di spontaneità e di predeterminazione nella distruzione della statua di Filippo V risultava quindi di difficile interpretazione per i contemporanei, probabilmente perché varie cause convergenti avevano confluato in questo gesto estremo: da una parte un disegno intenzionale della fazione filoaustriaca, dall'altra la paura incontenibile della popolazione napoletana che, dopo aver riconosciuto e sostenuto Filippo V come suo legittimo sovrano, sperava istintivamente mettersi in salvo da ogni possibile ritorsione imperiale con il colpo di scena di questo gesto di distruzione.

Per la durezza del loro materiale e il loro peso difficilmente amovibile, le statue erano un potenziale vettore di eternità, e proprio la loro proiezione nella durata temporale rafforzava l'incidenza del loro messaggio di autorità sul tessuto urbano delle città. Ma la loro esposizione pubblica era al tempo stesso il loro tallone di Achille, rendendole particolarmente vulnerabili alle mutazioni politiche e ai violenti cambiamenti di potere. Quale era allora il miglior garante per «preservare illesi i monumenti dall'umano malvolere», per parafrasare Leon Battista Alberti? La bellezza conferita dall'arte, come sosteneva il

Parrino, *Compendio istorico [...] nella felicissima entrata delle sempre gloriose truppe cesaree nel regno, ed in questa città di Napoli*, Napoli 1708, p. 241; Gaetano de Blasis (a cura di), «Diario napolitano dal 1700 al 1709», in:

Archivio Storico per le Province Napoletane, 10 (1885), p. 492.

teorico quattrocentesco nel *De re aedificatoria*,⁶⁶ o l'amore dei popoli tenuto dal vero merito dell'effigiato, come argomentava François Lemée nel suo *Traité des statues* del 1688?⁶⁷ Tra i due estremi si scrive la duplice storia delle statue regie quali opere d'arte e immagini politiche. La qualità artistica venne in realtà spesso chiamata in causa subdolamente per giustificare la scelta di conservare o distruggere monumenti pubblici. Rimanendo in tema siciliano, durante i moti indipendentistici del 1848, venne ordinato che «le statue di bronzo dei re di Sicilia, che non siano pregevoli come opere d'arte, siano consegnate al Ministero della Guerra, per essere fuse in cannoni».⁶⁸ Ora, sotto il colpo di tale decreto, doveva perire il più pregevole ma anche il più odiato dei monumenti regi siciliani, ovvero il colosso equestre di Serpotta di cui i Messinesi si liberarono senza troppi rimpianti. L'unico bronzo che scampò al fuoco delle fonderie fu invece una scultura qualitativamente ben più modesta ma estremamente amata dalla popolazione: la statua palermitana di Carlo V, opera di Scipione Li Volsi, che conservava intatta la sua aura grazie al gesto benevolo eternamente rivolto dalla piazza de' Bologni all'antica capitale del Regno.

⁶⁶ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* [1452], a cura di Giovanni Orlandi, Milano 1966, vol. 6, 2, pp. 446-447, citato in: Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992, p. 55.

⁶⁷ Lemée 1688 (vedi n. 56), in particolare p. 469.

⁶⁸ Decreto esaminato il 7 aprile 1848, citato in: Carandente 1967 (vedi n. 30), pp. 11-18.