

CALENDARIO DI MEO 2023

NAPOLI - SIVIGLIA

“...NÁPOLES TAN EXCELENTE,
POR SEVILLA SOLAMENTE SE PUEDE DEJAR”

FOTOGRAFIE DI MASSIMO LISTRI



Lo sguardo dell’Ambasciatore

È con vivo orgoglio che presento per la seconda volta - dopo averlo già fatto da Ambasciatore a Varsavia, nel 2014 (“Bellotto e Listri a Varsavia”) - un Calendario Di Meo: questa volta lo faccio da Ambasciatore in Spagna e il Calendario in questione, relativo al 2023, dedicato a “Napoli-Siviglia”, è un nuovo esempio di valorizzazione di un patrimonio comune che esiste tra Napoli e, questa volta, Siviglia.

Nel 1889 il giovane Benedetto Croce, appena laureato (ma non ancora filosofo né tanto meno insigne ispanista, come poi sarebbe diventato), intraprese, insieme ad un suo amico napoletano, un viaggio conoscitivo di due mesi nella Penisola iberica, toccando numerose località della Spagna, tra cui evidentemente Siviglia, splendida città, cuore pulsante dell’Andalusia. Nel “Diario di Viaggio nella Penisola Iberica”, che egli scrisse per ricordare le diverse tappe del suo viaggio, riguardo a due delle principali icone di Siviglia, egli affermava che “l’Alcazar è per noi un primo superbo esemplare dell’arte araba: gli azulejos delle pareti, i soffitti a tarsie, gli archi e le colonnine di tutte forme sono una vera festa per gli occhi, cui offrono colori vivaci, ma benissimo accordati”, e che “la Giralda, dal roseo colore, dalla leggiadra architettura e ornati arabi, è coronata da un leggiadro cupolino fatto dai cristiani”. Riguardo le ragazze di Siviglia, che dovevano attrarlo molto, ha osservato che “è molto bello il costume che hanno qui le donne di intrecciare fiori freschi nelle chiome nerissime”!

Va detto che per il suo viaggio Croce scelse una destinazione - appunto la Penisola Iberica - assai lontana da Napoli, città dove egli risiedeva, e non una più vicina e di moda, come avrebbe potuto più facilmente fare, come la Svizzera o la Francia. Egli scelse la Spagna e la Penisola Iberica, in realtà, con uno scopo didattico rivolto a sé stesso, vale a dire “per meglio comprendere Napoli”. E, in effetti, nella maggior parte dei siti che egli visita, e che si premura di descrivere nel suo Diario, egli ritrova aspetti che ricordano Napoli, città ove era ben radicata all’epoca una forte cultura spagnola, considerati i legami storici e la presenza spagnola che sono esistiti per centinaia di anni. Basti ricordare che i quartieri più antichi di Napoli ancora si chiamano “Quartieri spagnoli”; che la via principale della città si chiama Via Toledo; o che i principali e più bei palazzi antichi di Napoli, che tuttora ne impreziosiscono il centro storico, sono tutti palazzi spagnoli (Palazzo Ponce y Leon; Palazzo dello Spagnuolo; Villa di Don Garcia de Toledo; ecc.). E Siviglia, forse più di tutte le altre città, incarna questa comunanza con Napoli, così ben illustrata nello splendido Calendario realizzato anche quest’anno da Massimo Listri, che grazie all’aiuto di Generoso Di Meo e di tanti amici, è riuscito a cogliere l’essenza napoletana che si respira a Siviglia. Il Calendario Di Meo 2023 “Napoli-Siviglia” contribuisce dunque sicuramente, a mio avviso, a meglio comprendere la Spagna andalusa; a meglio apprezzare i profondi legami che effettivamente esistevano e tuttora esistono tra Siviglia e Napoli; e - per usare le parole di Benedetto Croce - anche a meglio comprendere, in definitiva, la città di Napoli!

Riccardo Guariglia

La mirada del Embajador

Es con gran orgullo que presento por segunda vez – después de haberlo hecho ya como Embajador en Varsovia, en 2014 (“Bellotto y Listri en Varsovia”) – un Calendario Di Meo: esta vez lo hago como Embajador en España y el Calendario en cuestión, relativo a 2023, dedicado a “Nápoles-Sevilla”, es un nuevo ejemplo de puesta en valor de un patrimonio común que existe entre Nápoles y, esta vez, Sevilla.

En 1889 el joven Benedetto Croce, recién graduado (pero aún no filósofo ni distinguido hispanista, como se convertiría más tarde), emprendió, junto con su amigo napolitano, un viaje cognitivo de dos meses por la Península Ibérica, tocando numerosos lugares de España, entre ellos evidentemente Sevilla, una ciudad espléndida, el corazón palpitante de Andalucía. En el “Diario de viaje en la Península Ibérica”, que escribió para recordar las diferentes etapas de su viaje, respecto a dos de los principales iconos de Sevilla afirmó que “el Alcázar es para nosotros un primer ejemplo soberbio de arte árabe: los azulejos de las paredes, los techos artesonados, los arcos y las columnas de todas las formas son una verdadera fiesta para los ojos, a los que ofrecen colores vivos, pero muy bien afinados”, y que “la Giralda, con su color rosáceo, su esbelta arquitectura y ornamentos árabes, está coronada por una hermosa cúpula realizada por los cristianos”. Con respecto a las chicas de Sevilla, que tuvieron que atraerlo mucho, señaló que “¡es muy hermosa la costumbre que tienen las mujeres de aquí de tejer con flores frescas sus negrísimas cabelleras!”.

Hay que decir que para su viaje Croce eligió un destino -precisamente la Península Ibérica- muy alejado de Nápoles, ciudad donde residía, y no uno más cercano y de moda, como podría haber hecho más fácilmente, como Suiza o Francia. Eligió España y la Península Ibérica, en realidad, con un propósito didáctico dirigido a sí mismo, es decir, “para entender mejor Nápoles”. Y, de hecho, en la mayoría de los sitios que visita, y que se ocupa de describir en su Diario, encuentra aspectos que recuerdan a Nápoles, una ciudad donde una fuerte cultura española estaba bien arraigada en ese momento, teniendo en cuenta los lazos históricos y la presencia española que habían existido durante cientos de años. Valga decir que los distritos más antiguos de Nápoles todavía se llaman “Barrios Españoles”; que la calle principal de la ciudad se llama Vía Toledo; o que los principales y más bellos palacios antiguos de Nápoles, que aún embellecen el casco histórico, son todos palacios españoles (Palazzo Ponce y León; Palazzo dello Spagnuolo; Villa di Don García de Toledo; etc.). Y Sevilla, quizás más que todas las demás ciudades, encarna esta similitud con Nápoles, tan bien ilustrada en el espléndido Calendario creado de nuevo este año por Massimo Listri, que gracias a la ayuda de Generoso Di Meo y muchos amigos, ha conseguido captar la esencia napolitana que se respira en Sevilla. Por lo tanto, el Calendario Di Meo 2023 “Nápoles-Sevilla” contribuye, en mi opinión, a entender mejor la España andaluza; a apreciar mejor los profundos lazos que realmente existían y aún existen entre Sevilla y Nápoles; y, para usar las palabras de Benedetto Croce, ¡también para comprender mejor, en última instancia, la ciudad de Nápoles!

Riccardo Guariglia



La riunione delle anime gemelle

Napoli e Siviglia, le due grandi capitali del sud, ora si voltano le spalle e non si frequentano nonostante le molte, moltissime cose che hanno in comune. Entrambe condensano un mondo, Mediterraneo e Atlantico, e languono sotto il peso della loro formidabile storia e di un travolgente patrimonio artistico. Un tempo baluardi dell’impero ispanico quando promuovevano una religiosità militante contro la minaccia della Riforma attraverso una miriade di templi che ancora ci stupiscono. Un esempio superbo è *Santa María la Blanca*, una sinagoga che la collaborazione tra il canonico Justino de Neve e il pittore Bartolomé Esteban Murillo trasformò in una *performance* barocca con la volta imbiancata che ricorda una nevicata nella città dove non nevica mai; miracoli dell’arte. Anche nella Napoli seicentesca esistevano coppie di questo tipo, nella Certosa di San Martino troviamo il ritratto del canonico Carlo Celano dipinto da Luca Giordano.

Napoli e Siviglia, orgogliosi palinsesti che fanno tutto e hanno visto tutto, hanno toccato il cielo, la peste li ha devastati, hanno imparato a non prendere troppo sul serio la vita precaria, meglio l’umorismo e l’ironia.

Siviglia e Napoli si ignorano perché troppo simili, entrambe autoreferenziali, sivigliani e napoletani credono di abitare l’angolo più bello, e nessuno si sbaglia.

Napoli potrebbe entrare pienamente nella modernità, forse il suo esame non superato, studiando la trasformazione che ha dato vita a una nuova Siviglia nel 1992, mentre Siviglia farebbe molto bene a non perdere di vista la città partenopea per non soccombere alla gentrificazione dei quartieri storici, per non diventare troppo omogenea.

Siviglia e Napoli sono accomunate dalla religiosità popolare, di strada, la *Semana Santa* sivigliana e lo struscio del Giovedì Santo, entrambe trovano larghe intese sul versante dolce, *torrijas*, *yemas* e *pestiños* contro sfogliatella, babà e pastiera, *cafelito con calentitos* ed espresso e cornetto crema e amarena per iniziare la giornata, in entrambe le città si venera l’olio e si pratica la santa frittura, soldato di Pavia contro croccchè, la sfida finale, *jamón* versus mozzarella, e poi *menudos* e *per’* e *‘o muss’*, Alberto Rodríguez e Paolo Sorrentino, Juan Diego e Toni Servillo, la vita è puro teatro, ma a teatro il galateo è fondamentale, vestito di *faralaes* e cappello, abito Rubinacci e cravatta Marinella, le pareti dei suoi mitici alberghi custodiscono innumerevoli segreti, Ava Gardner ordina uno sherry secco al bar dell’ Alfonso XIII mentre Elizabeth Taylor prende un Negroni al Vesuvio. Porte d’Oriente con aria di suk, chiunque si sia perso nel *mercadillo del Jueves*, nella Pignasecca o in Porta Nolana, lo sa.

Il *cante jondo* di *La niña de los peines* e il canto popolare vesuviano, le nacchere e il *tammurro*, cantano per esorcizzare il dolore; ma anche per celebrare il miracolo di essere vivi, perché Siviglia e Napoli condividono un’anima mozartiana, non a caso sono lo scenario di *Le nozze di Figaro* e *Così fan tutte*.

Un popolo infervorato *che fa ammuina* nella Madrugá con la Macarena e l’Esperanza de Triana, e con il sangue liquefatto di San Gennaro; la danza dei *Seises* nell’imponente cattedrale ispalense e una cantata di Porpora nella Cappella del Tesoro. L’elettrizzante fusione di sacro e profano.

Lepanto nella chiesa della Magdalena e in Piazza Vittoria, il soldato Miguel de Cervantes si aggira per entrambe, la vitalità di *pícaros* e *scugnizzi*, paradiso e inferno, colui che andò a Siviglia perse la sua sedia e *cà nisciuno è fesso*, città-mondo dove morire e rinascere ancora e ancora.

Napoli e Siviglia sono innamorate della loro immagine, narcisi impenitenti che si guardano costantemente nello specchio del mare e del fiume.

La seduzione, l’aperitivo, il calcio - Maradona giocò nel Siviglia, non dimentichiamolo, napoletano - la curiosità universale di Hernando Colón e Ferrante Imperato, la passione per l’antichità classica di Rodrigo Caro e Giulio Cesare Capaccio, la *Real Maestranza de Caballería* e le corse di tori sul mare di Mergellina durante il vicereame del Marchese del Carpio, tanti viaggi di andata e ritorno, tanti giochi di specchi.

Il passato forgia una personalità, anche un paesaggio, da arabi e greci al canto del cigno di modernismo e *liberty*, *regionalismo* e *floreale*, Aníbal González e Giulio Ulisse Arata.

Due inviti a vivere sul filo del rasoio, amuleti contro la tristezza, pupille dei miei occhi, Siviglia e Napoli.

José Vicente Quirante Rives

La reunión de las almas gemelas

Nápoles y Sevilla, las dos grandes capitales del sur, viven hoy de espaldas y se frecuentan poco a pesar de lo mucho que tienen en común. Las dos condensaron un mundo, Mediterráneo y Atlántico, y ahora languidecen bajo el peso de su formidable historia y su apabullante patrimonio artístico.

En un tiempo fueron bastiones del imperio hispánico y fomentaron una religiosidad militante contra la amenaza de la Reforma a través de una miríada de templos que todavía nos asombran. Un ejemplo excelso es Santa María la Blanca, una sinagoga que el tándem Justino de Neve y Bartolomé Esteban Murillo convirtió en una performance barroca donde la bóveda evoca una nevada en la ciudad donde nunca nieva; milagros del arte. Parejas así también las hubo en la Napoli seicentesca, en la cartuja de San Martín encontramos el retrato del canónigo Carlo Celano que pintó Luca Giordano. Nápoles y Sevilla, orgullosos palimpsestos que lo saben todo y lo han visto todo, han tocado el cielo, la peste las ha arrasado, aprendieron a no tomarse la precaria vida demasiado en serio, mejor el humor y la ironía.

Sevilla y Nápoles se ignoran porque se parecen demasiado, las dos autorreferenciales, sevillanos y napolitanos creen a pie juntillas que habitan el rincón más hermoso, y a ninguno le falta razón.

Nápoles podría conectarse con la modernidad, quizá su asignatura pendiente, estudiando la transformación que alumbró una nueva Sevilla en 1992, y a Sevilla le vendría bien no perder de vista la urbe partenopea para no sucumbir a la gentrificación de los barrios históricos, para no homogeneizarse demasiado.

Sevilla y Nápoles unidas por la religiosidad popular y callejera, la Semana Santa sevillana y lo struscio del Giovedì Santo, las dos se entienden por el lado dulce, torrijas, yemas y pestiños frente a sfogliatella, babà y pastiera, cafelito con calentitos y espresso e cornetto crema e amarena para empezar la jornada, en ambas ciudades se venera el aceite y se practica la santa fritura, soldado de Pavia contra croccchè, jamón versus mozzarella, menudos y per’ e ‘o muss’, Alberto Rodríguez y Paolo Sorrentino, Juan Diego y Toni Servillo, la vida es puro teatro, pero en el teatro la etiqueta es importante, vestido de faralaes y sombrero, traje Rubinacci y corbata Marinella, las paredes de sus míticos hoteles custodian incontables secretos, Ava Gardner pide un jerez seco en el bar del Alfonso XIII y Elizabeth Taylor se toma un negroni en el Vesuvio. Puertas de Oriente con aire de zoco, quien se ha perdido en el Mercadillo del Jueves, en la Pignasecca o en Porta Nolana, lo sabe.

El cante jondo de La niña de los peines y el canto popular vesubiano, castañuelas y tammurro, cantar para exorcizar el dolor; también para celebrar el milagro de estar vivos, porque Sevilla y Nápoles comparten alma mozartiana, no en vano son escenario de Las bodas de Fígaro y Così fan tutte.

Un pueblo enfervorizado che fa ammuina en la Madrugá con la Macarena y la Esperanza de Triana, y con la sangre licuada de San Jenaro; el baile de los Seises en la imponente catedral hispalense y una cantata de Porpora en la Cappella del Tesoro. La electrizante fusión de sacro y profano.

Lepanto en la iglesia de la Magdalena y en Piazza Vittoria, el soldado Miguel de Cervantes callejea por las dos, la vitalidad de pícaros y scugnizzi, paraíso e infierno, quien fue a Sevilla perdió su silla y cà nisciuno è fesso, ciudades-mundo donde morir y renacer una y otra vez.

Nápoles y Sevilla están enamoradas de su imagen, narcisos impenitentes que se miran constantemente en el espejo del mar y del río.

La seducción, el aperitivo, el fútbol, ¡Maradona jugó en el Sevilla, no lo olvides, napolitano!, la curiosidad universal de Hernando Colón y Ferrante Imperato, la pasión por la Antigüedad clásica de Rodrigo Caro y Giulio Cesare Capaccio, la Real Maestranza de Caballería y una plaza de toros en el mar de Mergellina durante el virreinato del marqués del Carpio, tantos viajes de ida y vuelta, tantos juegos de espejos.

El pasado forja un carácter, también un paisaje, desde árabes y griegos al canto del cisne del modernismo y el Liberty, regionalismo y floreale, Aníbal González y Giulio Ulisse Arata.

Dos invitaciones para vivir al límite, amuletos contra la tristeza, niñas de mis ojos, Sevilla y Nápoles.

José Vicente Quirante Rives

L'ORÉAL
PARIS

gennaio 2023

do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma

1 2 3 4 5 **6** 7 **8** 9 10 11 12 13 14 **15** 16 17 18 19 20 21 **22** 23 24 25 26 27 28 **29** 30 31



Siviglia e Napoli, madri del Burlador

Quattro secoli fa nasceva il mito di Don Giovanni, sorto in stato di grazia dalla penna del dotto mercedario Gabriel Téllez, alias Tirso de Molina: fu durante un periodo trascorso nella capitale andalusa verso il 1620 quando il frate madrileno compose in versi polimetrici la commedia drammatica *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*.

Le coordinate spaziali sono i punti sui quali è disegnata la geometria di questo capolavoro assoluto, nucleo originario, e letterariamente più prezioso, del mito giovanneo: l’azione fulminante di don Juan parte dal Castel Nuovo di Napoli, quando il nobile, arrivato qui per sfuggire a una burla amorosa ordita a Siviglia, scappa dalla reggia aragonese dopo aver sedotto Isabela: la duchessa scopre troppo tardi non essere il duca Octavio -suo promesso sposo- l’uomo con cui ha avuto un incontro amoroso nello stesso castello. Tornato a Siviglia, Don Juan ripeterà lo scherzo con doña Ana, la figlia del Comendador, provocando la catastrofica apoteosi della vendetta della statua di pietra.

Il testo di Tirso, edito per la prima volta nella stamperia sivigliana di Manuel de Sande nel 1627, era entrato subito nel repertorio della compagnia teatrale di Roque de Figueroa, che lo rappresentò in varie città della Spagna e anche a Napoli, dove il cast giunse nel 1636, ospite del vicerè don Manuel de Guzmán (il conte di Monterrey amava e proteggeva l’arte di Melpomene). I comici dell’arte napoletani adattarono subito *El burlador de Sevilla* alla propria prassi degli ‘scenari’ e lo diffusero, così trasformato, in Europa. Essi avrebbero ispirato il famoso rifacimento di Molière *Dom Juan ou le Festin de pierre*, che, situando il dramma in Sicilia, impoverisce semanticamente il testo di Tirso; l’originaria ambientazione è tralasciata anche dal libretto di Da Ponte per il *Don Giovanni* di Mozart.

Perdendo la localizzazione tra Napoli e Siviglia spariva la linea parabolica, barocca per antonomasia, che il *Burlador* disegna con la sua traiettoria fatidica. Nel testo di Tirso i punti estremi della ellisse sono posti dalle due città che marcavano i limiti europei dell’impero ispanico: ricche e popolose, Siviglia e Napoli erano ancora -malgrado l’incipiente declino- le porte dell’America e dell’Italia, metropoli cosmopolite e colte la cui forte caratterizzazione nobiliare favoriva quel sofisticato clima di tolleranza morale che avvolge don Juan e favorisce il compimento delle sue *burlas*.

Il carattere drammatico di questo adolescente impetuoso è il geniale aggiornamento del ruolo dell’attore giovane nella commedia antica greco-romana, che qui si afferma contro gli avvertimenti morali degli altri personaggi grazie alla sua percezione del tempo come presente continuo. Questa dimensione, propria dell’età infantile e adolescenziale, è ritmicamente rivendicata da don Juan e giustificata, inoltre, da altre allusioni all’«amor bambino» e alla fanciullezza dell’eroe: la poderosa pulsione erotica e il gusto per il mascheramento e per lo scherzo sgorgano da questa qualità di don Juan Tenorio. L’immediatezza sensuale che ne deriva cozza con la complessità, propria dell’adulto, che presiede la messa in atto delle *burlas*: la capacità di soppiantare la personalità dei fidanzati delle nobili Isabela e Ana, così come la competenza retorica del nobile sivigliano nei corteggiamenti delle plebee Tisbea e Aminta, sono da adulto, come lo sono il suo coraggio e la destrezza nell’organizzare le fughe.

Ma, su ogni cosa, lo *status* del personaggio è definito dall’esperienza dell’istante, dal suo rifiuto della *durata*. Per sostenerlo don Juan è obbligato ad accelerare sempre il suo moto nello spazio: dopo il possesso, è istantaneo l’abbandono e la fuga. La progressiva accelerazione della sua esistenza va aldilà della esigenza di evitare la punizione e appare come fulminante interpretazione drammatica dell’impulso che le nuove teorie copernicano-galileiane dell’universo imprimevano alla storia: il rapporto tra l’umanità e i cieli si misura ora in termini di tempo, vero oggetto della sfida dell’eroe.

Dalla sua posizione, Tirso, interpretando poeticamente la nuova dimensione cosmica dell’uomo, non poteva non condannare l’anelito sperimentale dell’aristocratico andaluso, e non soltanto il suo approccio verso gli altri, casuale e insolidale e, perciò, immorale. I rifacimenti citati -ma anche altri- attutirono l’intensità di questa dialettica presente nella commedia del frate madrileno.

Encarnación Sánchez García

Sevilla y Nápoles, madres del Burlador

Hace ahora cuatro siglos nació el mito de Don Juan de la pluma del docto mercedario Gabriel Téllez, quien firmaba sus obras “profanas” con el pseudónimo de Tirso de Molina: fue durante una estancia en Sevilla hacia 1620 cuando el fraile madrileño compuso en versos de variada polimetría la comedia dramática El burlador de Sevilla y convidado de piedra, primera versión, y la más cumplida, del personaje más universal del imaginario occidental en la Edad Moderna.

La rigurosa geometría de esta obra maestra del Siglo de Oro se construye sobre sus coordenadas espaciales: la acción fulminante de don Juan arranca del Castelnuovo de Nápoles, cuando el noble sevillano, que ha llegado a la ciudad de la sirena tras haber urdido una burla amorosa en Sevilla, escapa de la residencia real napolitano-aragonesa porque ha seducido a la duquesa Isabela haciendose pasar por su prometido, el duque Octavio. Cuando regresa a Sevilla, don Juan repite la burla con doña Ana, la hija del Comendador y mata a éste, provocando la catastrófica apoteosis de la venganza de la estatua de piedra.

El texto de Tirso, que Manuel de Sande había editado en Sevilla en 1627, entró enseguida en el repertorio de la compañía teatral de Roque de Figueroa, que lo representó en Nápoles en 1636: fue el mismo virrey, don Manuel de Guzmán, conde de Monterrey, muy aficionado al arte de Melpómene, el que contrató a esta famosa troupe. Los cómicos del arte napolitanos adaptaron enseguida El burlador de Sevilla a su propia praxis de los scenari y, así remodelado, lo difundieron por Europa. Fueron ellos los que inspiraron la célebre adaptación de Molière Dom Juan ou le Festin de pierre, que, al situar el drama en Sicilia, empobreció la semántica de la obra de Tirso; por su parte, el libretto de Lorenzo da Ponte para el Don Giovanni de Mozart tampoco respetó la ambientación originaria.

Al perder su localización entre Nápoles y Sevilla desaparecía la línea parabólica -barroca por antonomasia- que El burlador diseña con su trayectoria fatídica: en el texto de Tirso los puntos extremos de la elipse los ocupan las dos ciudades que marcaban los límites europeos del imperio español: ricas y populosas, Sevilla y Nápoles eran todavía -a pesar de su incipiente declino- las puertas de América y de Italia, metrópolis cosmopolitas y cultas, cuya fuerte caracterización nobiliaria favorecía el sofisticado clima de tolerancia moral en el que se mueve don Juan.

El carácter dramático de este adolescente impetuoso es la genial adaptación del papel del actor joven de la comedia antigua greco-romana, que ahora se afirma en sí mismo burlando, sin escuchar las advertencias morales de los otros personajes: se apoya para ello en su percepción del tiempo, que entiende como presente continuo. Esta dimensión temporal, propia de la edad infantil y adolescente, es reivindicada por don Juan rítmicamente y justificada, además, por otras alusiones al «amor niño» y a su condición de adolescente: la poderosa pulsión erótica y el gusto por el enmascaramiento y por la befa brotan de esta característica de impúber que connota a don Juan Tenorio.

La inmediatez sensual que de ella deriva está en contradicción con la complejidad del cálculo que la burla exige, más propia de un adulto que de un adolescente: la capacidad de don Juan para suplantar la personalidad de los prometidos de las damas nobles, Isabela y Ana, así como su eficacia retórica al cortejar a las plebeyas Tisbea y Aminta son propias de un adulto, como lo son su arrojo y la destreza con que organiza sus fugas.

El status del personaje acaba definiéndolo, sin embargo, su experiencia del instante, es decir, su rechazo de la duración. Para sostener esta experiencia don Juan se ve obligado a acelerar progresivamente su movimiento en el espacio: tras la posesión, son instantáneos el abandono y la fuga. La vertiginosa aceleración de su existencia va más allá de la exigencia de evitar el castigo: parece, más bien, la fulminante interpretación dramática del impulso que la teoría copernicana del universo, renovada por Galileo, daba a la historia del mundo: la relación entre la humanidad y los cielos se mide ahora en términos de tiempo, verdadero objeto del desafío del héroe sevillano. Tirso de Molina se atrevió a interpretar poéticamente la nueva dimensión cósmica del hombre, aunque tuviera necesariamente que condenar el anhelo experimental del jovencísimo noble andaluz, y no sólo su relación con los demás, casual e insolidaria y, por ello, inmoral. Las reelaboraciones citadas, y muchas otras, iban a rebajar la intensidad de esta dialéctica del personaje de Tirso.

Encarnación Sánchez García

me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28



Scarlatti, il napoletano che nel 700 registrò nelle sue Sonate il suono di Siviglia

Domenico era nato a Napoli nel 1685 dal grande operista palermitano Alessandro Scarlatti e divenne a sua volta uno dei compositori più visionari e amati della storia della musica. Per affermare il suo talento dovette viaggiare e vivere gran parte della sua vita lontano dalla sua città d’origine, prima a Roma poi in Portogallo e infine in Spagna.

Le sue 555 sonate per clavicembalo, un monumento artistico straordinario, furono composte quasi esclusivamente per un’ unica allieva, che gli era stata affidata fin dal suo arrivo a Lisbona: la principessa del Brasile Maria Barbara di Braganza.

Quando nel 1729 la sua nobile allieva andò in sposa al figlio del primo re Borbone di Spagna, Filippo V, divenendo principessa delle Asturie, Scarlatti la seguì a Siviglia, dove per cinque anni, fino al 1733, si era trasferita la corte reale spagnola nel tentativo di migliorare le condizioni di salute del Re.

Domenico, che nel frattempo si era sposato con una giovane romana di soli 16 anni, Maria Caterina Gentili, trascorse oltre quattro anni nella città andalusa, assorbendo come una spugna il variopinto paesaggio sonoro sivigliano che affiora inequivocabile in tante sonate per cembalo composte in quegli anni, mentre alcune delle sue cantate e serenate furono eseguite per feste pubbliche della corte, facendo conoscere a Siviglia l’arte compositiva appresa a Napoli: Amor nasce da uno sguardo fu per esempio eseguita il 1 maggio 1731 sul Guadalquivir per l’onomastico di re Filippo.

A Siviglia erano cresciuti i suoi primi due figli, Juan Antonio (1729) e Fernando (1731) e certamente nel chiassoso calore umano della città arabo-andalusa Domenico avrà rivissuto la sua giovinezza nei vicoli di Napoli.

Ma è il flamenco a entrare da protagonista in quegli anni decisivi nella produzione clavicembalistica di Scarlatti, come ha messo in evidenza, tra gli altri, la grande studiosa dello strumento Emilia Fadini, in alcuni scritti memorabili in cui identifica i moduli tipici del flamenco andaluso in diversi passaggi melodici e ritmici delle sonate scarlattiane, dove sembra davvero di ascoltare l’accompagnamento alla chitarra di una danza tipica gitana, con tanto di nacchere.

Del resto il primo biografo di Domenico Scarlatti, Ralph Kirkpatrick, aveva scritto nel suo libro classico del 1953: “ non è difficile immaginare Domenico Scarlatti passeggiare sotto i colonnati moreschi dell’Alcazar o mentre ascolta durante la notte per le strade di Siviglia i ritmi inebrianti delle castagnette o le melodie mediorientali del canto andaluso...”.

Negli anni passati a Siviglia da Scarlatti, la città vide un momento straordinario e irripetibile di scambio artistico e culturale tra Napoli e l’Andalusia: le trame sonore teatralissime della commedia musicale e del canto mediterraneo, della tarantella e del contrappunto più esasperato, si incontrarono per la prima e forse unica volta con i passi di danza, le espressioni ritmiche e gestuali e i virtuosistici passaggi di chitarra della tradizione flamenca.

Le sonate di Domenico Scarlatti riescono ancora a raccontarci, dopo tre secoli, questo magico incontro.

Dinko Fabris

Scarlatti, el napolitano que en el S XVIII recogió en sus Sonatas el sonido de Sevilla

Domenico había nacido en Nápoles en 1695, hijo del gran operista palermitano Alessandro Scarlatti, convirtiéndose también él en uno de los compositores más visionarios y amados de la historia de la música. Para afirmar su talento tuvo que viajar y transcurrir gran parte de su vida lejos de su ciudad de origen, primero en Roma, más tarde en Portugal y por último en España.

Sus 555 sonatas para clavecín, un extraordinario monumento artístico, fueron compuestas casi exclusivamente para una sola alumna que le había sido confiada a su llegada a Lisboa: María Barbara de Braganza, princesa de Brasil.

Cuando en 1729 su noble alumna contrajo matrimonio con el hijo del primer rey Borbón de España, Felipe V, convirtiéndose en Princesa de Asturias, Scarlatti la siguió a Sevilla, dónde se había trasladado la corte del Rey de España, hasta 1733, para mejorar las condiciones de salud del Rey.

Domenico, que mientras tanto se había casado con una muchacha romana de tan solo 16 años, Maria Caterina Gentili, transcurrió más de cuatro años en la ciudad andaluza, dónde absorbió como una esponja el variopinto paisaje sonoro sevillano que aflora en muchas de las sonatas para clavecín compuestas durante esos años, mientras algunas de sus cantatas y serenatas fueron interpretadas durante las fiestas públicas de la corte, dando a conocer en Sevilla el arte de la composición que había adquirido en Nápoles: por ejemplo, Amor nasce da uno sguardo, fue interpretada el 1 de mayo de 1731 en el río Guadalquivir con ocasión del onomástico del rey Felipe. En Sevilla crecieron sus dos hijos mayores, Juan Antonio (1729) y Fernando (1731) y seguramente en el bullicioso calor humano de la ciudad andalusí, Domenico volvió a vivir su juventud por las callejuelas de Nápoles. Pero el protagonista de la producción para clavecín de Scarlatti durante esos años es el flamenco, como ha destacado, entre otros, la gran erudita de dicho instrumento Emilia Fadini en algunos escritos memorables en los que identifica los módulos típicos del flamenco andaluz en varios pasajes melódicos y rítmicos de las sonatas de Scarlatti, en los cuales parece verdaderamente estar escuchando el acompañamiento de guitarra de una danza típica gitana con castañuelas incluidas.

Por otra parte, el primer biógrafo de Domenico Scarlatti, Ralph Kirkpatrick, había escrito en su libro clásico de 1953: “no es difícil imaginar a Domenico Scarlatti pasear bajo las columnatas mudéjares del Alcázar o mientras escucha durante la noche por las calles de Sevilla los ritmos embriagadores de las castañuelas o las melodías mediorientales del cante andaluz...”.

Durante los años que Scarlatti pasó en Sevilla, la ciudad vivió un momento extraordinario e irrepetible de intercambio artístico y cultural entre Nápoles y Andalucía: las tramas sonoras sumamente teatrales de la comedia musical y del canto mediterráneo, de la tarantela y del contrapunto más exasperado, por primera vez, y quizás la única, se cruzan con los pasos de la danza, las expresiones rítmicas y gestuales y los virtuosos fragmentos de guitarra de la tradición flamenca.

Las sonatas de Domenico Scarlatti consiguen narrarnos, todavía después de tres siglos, este mágico encuentro.

Dinko Fabris

me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve
1 2 3 4 **5** 6 7 8 9 10 11 **12** 13 14 15 16 17 18 **19** 20 21 22 23 24 25 **26** 27 28 29 30 31



Il Palazzo della Contessa di Lebrija: una casa pompeiana a Siviglia

Ci troviamo a Siviglia, al principio della calle Cuna; dietro una facciata di marmo in stile classicista italiano, che prelude a una casa signorile, osserviamo un ampio atrio e, messo in risalto dalla luce sul fondo, scopriamo un bellissimo patio sivigliano. Ci basta una rapida occhiata per essere subito attratti da qualcosa di particolare: si tratta della pavimentazione di questo atrio immerso nella penombra, composta da una singolare combinazione di marmi policromi disposti secondo ingegnosi disegni e accostamenti. Non è certamente il normale pavimento che ci si aspetta di trovare all’ingresso di una casa palazzo e meno ancora in modo così repentino, a guisa di un dono per gli occhi di chiunque si trovi a passare da quelle parti.

Si tratta di un pavimento di *opus sectile*, il più lussuoso che potesse decorare una *domus* romana. In questi originali disegni, l’archeologo esperto saprà certamente riconoscere l’ampia gamma di pietre variopinte con cui Roma commerciava nel mare nostrum, e che venivano utilizzate per abbellire edifici importanti: *giallo antico*, *rosso antico*, *pavonazzetto*, *greco scritto*, porfido rosso e porfido verde serpentino, africano, ecc., provenienti da luoghi come la Grecia, l’Egitto, la Turchia, la Tunisia. Questo primo assaggio ci introduce nel Palazzo della Contessa di Lebrija, la signora Regla Manjón Mergelina (1851-1938), che riuscì a dar forma concreta al progetto della sua vita, mossa dall’ amore per l’antichità, tra il 1901 e il 1914.

Tra il XIX e il XX secolo, le case palazzo sivigliane vennero arricchite con frammenti di storia nell’intento di recuperare la gloria dei tempi passati: piastrelle, porte, soffitti, colonne, cancelli, ecc. provenienti dai numerosi monasteri e conventi confiscati in precedenza dallo Stato. La signora Regla trasformò la sua nuova casa adottando un criterio di recupero archeologico molto personale. Alla realizzazione di tale opera contribuì la febbre per l’antica Roma, scoppiata in quegli anni in seguito alla scoperta delle “Rovine di Italica”, la patria degli imperatori Traiano e Adriano. Denominata “Siviglia la vecchia” dal Rinascimento, per la sua prossimità alla capitale andalusa, e considerata erede dei fasti imperiali, in essa affiorava il “*despedazado anfiteatro, impío honor de los dioses*” celebrato dal poeta barocco Rodrigo Caro. Nel medesimo periodo in cui re Carlo di Napoli riavviava gli scavi di Pompei, a pochi chilometri da Napoli, i monaci del monastero di San Isidoro del Campo scavarono a Italica ritrovando bellissime colonne, sculture ed epigrafi. La ricchezza dei ritrovamenti le valsero il nome di “Pompei spagnola”. Dalla fine dell’Ottocento, gli abitanti dell’attuale Santiponce scavarono sotto le loro case e negli uliveti limitrofi cercando frammenti di sculture, epigrafi, corredi funerari che gli intermediari vendevano a collezionisti sivigliani e stranieri, tra cui Archer M. Huntington, fondatore della Hispanic Society of America.

La Contessa fu una cliente privilegiata in quel commercio di oggetti, e riuscì ad accumularne una discreta collezione. La sua passione furono i mosaici, un elemento molto più complicato da estrarre, spostare e restaurare; grazie al suo carattere deciso, tuttavia, riuscì a decorare la propria casa con dozzine di essi. Li cercò e li acquistò per incorniciarli alle pareti e dare vita al proprio sogno, pavimentare il suo palazzo con autentici rivestimenti romani e creare una casa in stile pompeiano. Le camere si susseguono al piano terra colme di ricchezze archeologiche in ogni dove. L’ultimo mosaico che ottenne, domina il patio principale caratterizzato da una ricca composizione geometrica che incornicia scene allegoriche degli amori di Zeus, uno dei più importanti mosaici di Italica a noi noti. Tutto intorno, le gallerie mettono in mostra numerosi oggetti e teche sotto arcate rinascimentali dal sapore moresco e giocano a questa mescolanza di stili così tipica di Siviglia, come accade nel Palazzo Reale.

L’amore per l’antichità e per la storia della sua città, una qualità molto sivigliana, indussero la Contessa a impiegare la sua fortuna e i suoi sforzi alla realizzazione di questo originalissimo progetto, che vanta una scenografia pompeiana con elementi autentici: una casa museo nella quale, tuttavia, non è venuta meno l’atmosfera domestica e che è rimasta intatta fino ai giorni nostri per il piacere del visitatore. Tutto ciò fu realizzato da una donna ormai in età matura, dopo essere divenuta vedova, particolare fondamentale per poter comprendere questa avventura che sicuramente colmò il suo spirito di donna innamorata della Roma sivigliana che, nondimeno, non visitò mai Pompei.

El Palacio de la Condesa de Lebrija: una casa de Pompeya en Sevilla

Al inicio de la calle Cuna, en Sevilla, tras una portada clasicista de mármol muy italiana que anuncia una casa señorial, observamos un amplio zaguán y, destacando por la luz al fondo, se adivina un hermoso patio sevillano. A poco que nos fijemos, hay algo que nos llama de inmediato la atención, y es el suelo de ese zaguán en penumbra, compuesto por una caprichosa alfombra de mármoles de colores en ingeniosos dibujos y combinaciones. No es el suelo usual que ofrece una casa palacio en su entrada y menos tan de inmediato, como un regalo a la vista de cualquier viandante.

Se trata de un pavimento de opus sectile, el más rico que pudiera disponer una domus romana. El arqueólogo disfruta reconociendo en los caprichosos dibujos la amplia paleta de piedras coloridas con que Roma traficaba en su mare nostrum para hermohear las edificaciones principales: giallo antico, rosso antico, pavonazzeto, greco scritto, pórfido rojo y pórfido verde serpentino, africano, etc. procedentes de Grecia, Egipto, Turquía, Túnez, etc. Este aperitivo nos introduce al Palacio de la Condesa de Lebrija, doña Regla Manjón Mergelina (1851-1938), quien materializó su proyecto vital desde el amor a las antigüedades entre 1901 y 1914.

En el tránsito de aquellos siglos las casas palacio sevillanas se enriquecieron con fragmentos de historia queriendo recuperar la gloria de tiempos pasados: azulejos, puertas, techos, columnas, rejas, etc. de los numerosos monasterios y conventos expropiados por el Estado con anterioridad. Doña Regla transformó su nueva casa con una impronta personalísima desde lo arqueológico. Para ello contó con la fiebre por lo romano que en aquellos años se destapó en las “Ruinas de Itálica”, la patria de los emperadores Trajano y Adriano. Llamada “Sevilla la Vieja” desde el Renacimiento por su proximidad y entenderse heredera de las glorias imperiales, en ella afloraba el “despedazado anfiteatro, impío honor de los dioses” que cantara el poeta barroco Rodrigo Caro. Al tiempo que el rey Carlos de Nápoles reabría las excavaciones en Pompeya, a pocos kilómetros de Nápoles, los monjes del monasterio de San Isidoro del Campo excavaban en Itálica hermosas columnas, esculturas y epígrafes. La riqueza de los hallazgos le llevarían a ser llamada “La Pompeya española”. Desde fines del ochocientos los vecinos de Santiponce cavaron bajo sus casas y en los olivares vecinos buscando trozos de esculturas, epígrafes, ajuares funerarios que los intermediarios vendían a coleccionistas sevillanos y extranjeros, entre ellos Archer M. Huntington, fundador de la Hispanic Society of America.

La Condesa fue una clienta aventajada de todo aquel mercadeo de objetos, de los que llegó a acumular una buena colección. Su pasión fueron los mosaicos, un elemento mucho más complicado de extraer, mover y restaurar pero ella lo resolvió de manera decidida para componer su casa con docenas de ellos. Los buscó y pagó para enmarcarlos en las paredes y para hacer realidad su más preciada ilusión, pavimentar su palacio con auténticos suelos romanos y componer una casa a la pompeyana. Las estancias se suceden en planta baja repletas de riquezas arqueológicas por doquier. El último que consiguió preside el patio principal ofreciendo una rica composición geométrica que enmarca escenas figuradas de los amores de Zeus, uno de los más notables mosaicos que conocemos de Itálica. A su alrededor las galerías despliegan numerosos objetos y vitrinas bajo arcadas renacentistas de sabor morisco jugando a esa mezcolanza de estilos que tan bien se resuelve en Sevilla, como ocurre en los Reales Alcázares.

El amor a las antigüedades y a la historia de su ciudad, un rasgo tan sevillano, llevaron a la Condesa a destinar su fortuna y desvelos para realizar este capricho originalísimo que atesora una escenografía a la pompeyana con elementos auténticos: una casa museo del tipo de acumulación en la que no se pierde el sentido doméstico y que ha permanecido intacta hasta nuestros días para el disfrute del visitante. Y todo ello con el distintivo de haber sido realizado por una mujer en su madurez tras enviudar, detalle fundamental por anómalo para enfocar toda esta aventura que de seguro colmó su espíritu. Una enamorada de la Roma sevillana que nunca viajó a Pompeya.

Fernando Amores

Fernando Amores

sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30



Napoli e Siviglia nel “Siglo de Oro”. Maestri e quadri che vanno e vengono

“Gran teatro del mondo” e crocevia del mercato dell’arte, Napoli nel Seicento era una seconda Roma, un’altra Madrid. Come tutte le grandi capitali, seppe attirare presso di sé protagonisti e comprimari della sfera politica, commerciale e culturale dell’Europa intera, in primis della Spagna. Alcuni di questi illustri forestieri, richiamati dall’indotto della corte vicereale, mutarono radicalmente lo sviluppo dell’arte partenopea del “Siglo de Oro”. Il viceregno, del resto, era un riflesso della grandezza e del potere della monarchia asburgica e, allo stesso tempo, un sensazionale centro di creazione artistica: centinaia e centinaia di quadri italiani di tutte le epoche salpavano di mese in mese dal golfo di Napoli verso la penisola iberica.

Quando, tra l’estate del 1629 e il gennaio del 1631, il sivigliano Diego Velázquez approdò per la prima volta in Italia – vi rimase per diciotto mesi, dodici dei quali a Roma –, si fermò all’ombra del Vesuvio per circa otto settimane (tra il settembre e il dicembre del 1630) per dipingere dal naturale il ritratto dell’Infanta Maria, sorella di Filippo IV, in transito verso la Germania per essere offerta in sposa al re di Ungheria. Il non breve soggiorno del sommo maestro sivigliano nello studio di Jusepe de Ribera dovette lasciare il segno nell’ambiente artistico napoletano: don Diego, come nessuno prima di lui, aveva saputo condensare in un linguaggio moderno l’eredità poetica e filosofica del naturalismo caravaggesco e una retorica barocca magniloquente, eroica e antiaccademica al tempo stesso. Soprattutto Aniello Falcone, che evidentemente lo conobbe, riuscì a convogliare nel suo racconto la peculiare essenzialità della pittura dello spagnolo (basti pensare a certe sue battaglie o alla straordinaria “Maestra di scuola” di Capodimonte, che sembra discendere direttamente dal pennello del sivigliano).

Viceré in quegli anni, tra il 1622 e il 1629, era stato il quinto duca d’Alba Antonio Álvarez de Toledo, appassionato committente d’arte e assiduo mecenate di Ribera. Nel febbraio del 1629 Fernando Enríquez Afán de Ribera, terzo duca d’Alcalá de los Gazules e quinto marchese di Tarifa, lasciò Siviglia alla volta di Napoli. Il Duca, infatti, aveva appena ricevuto la nomina a viceré da Filippo IV, di cui era stato ambasciatore presso Urbano VIII tra il 1625 e il 1626. Prima di lasciare Siviglia, l’Alcalá non dimenticò di gratificare uno dei luoghi della città a lui più cari: la certosa di Santa María de las Cuevas sulla riva del Guadalquivir. Insieme a due maestosi reliquiari da installare ai lati dell’altare della sua cappella, l’Alcalá destinò a quel tempio “13 quadros de pintura de los Apóstoles y el nuestro Salvador, que cada uno es de diferente pintor de los más insignes que se hallaron en Italia aquel año [1625], a quien con este intento los hize pintar”.

Questo straordinario Apostolado, realizzato dai pittori più famosi attivi in Italia, è oggi smembrato tra i musei e le collezioni di tutto il globo. La serie, di recente ricostruita da Gianluca Forgione e Francesco Saracino, formava un insieme davvero unico nel suo genere, soprattutto per il calibro degli artisti coinvolti. Vi erano riuniti, infatti, i più grandi maestri del tempo attivi tra Roma e Napoli, tra i quali Giovanni Baglione, Battistello Caracciolo, Guercino, Giovannni Lanfranco, Guido Reni e Ribera. Un posto d’onore fu riservato alla “pittora” Artemisia Gentileschi, all’epoca in procinto di lasciare Roma per stabilirsi definitivamente a Napoli, unica donna ad essere accolta in quel memorabile consesso. Fu infatti commissionato a lei, con sorprendente sprezzatura e galanteria, il pezzo più importante dell’Apostolado: il bellissimo “lienco de un Salvador con la mano derecha sobre unos muchachos”, ritornato di recente a Roma, per legato testamentario, all’Arciconfraternita dei Lombardi. Maestri e quadri che vanno e vengono, dunque, e che ancora celebrano la grandezza della pittura italiana del Seicento e l’amicizia delle due penisole.

Yuri Primarosa

Nápoles y Sevilla en el Siglo de Oro. Maestros y cuadros que vienen y van

Un gran teatro del mundo y punto de intersección para el mercado artístico, el Nápoles del Seicento era una segunda Roma, otra Madrid. Como todas las grandes capitales, supo captar la atención de personajes tanto principales como secundarios de la esfera política, comercial y cultural de toda Europa y, en particular, de España. Algunos de estos ilustres forasteros, atraídos por las actividades relacionadas con la corte virreinal, transformaron radicalmente el desarrollo del arte partenopea del Siglo de Oro. El virreinato, a su vez, reflejaba la grandeza y el poder de la monarquía de la Casa de Habsburgo y, al mismo tiempo, era un extraordinario centro de creación artística: cientos y cientos de cuadros italianos de todas las épocas zarpaban cada mes desde el Golfo de Nápoles hacia la Península Ibérica.

Entre el verano de 1629 y enero de 1631, cuando el sevillano Diego Velázquez arribó a Italia por primera (donde se quedó 18 meses, 12 de ellos en Roma), permaneció a la sombra del Monte Vesubio durante 8 semanas (entre septiembre y diciembre de 1630) para pintar al natural el retrato de la Infanta María, hermana de Felipe IV, quien se encontraba de camino a Alemania para poder convertirse en la esposa del rey de Hungría. La larga estancia del gran maestro sevillano en el estudio de José de Ribera dejaría huella en el ambiente artístico napolitano: don Diego, como ninguno antes, fue capaz de condensar en un lenguaje moderno la herencia poética y filosófica del naturalismo caravaggesco y una retórica barroca grandilocuente, heroica y antiacadémica al mismo tiempo. Especialmente Aniello Falcone, quien lo conocía, logró plasmar en su relato la peculiar elegancia de la pintura del español (basta recordar algunas de sus batallas o la extraordinaria obra Maestra di scuola del Museo de Capodimonte, que parece salir directamente del pincel del sevillano).

Virrey en aquella época, entre 1622 y 1629 fue el quinto Duque de Alba, Antonio Álvarez de Toledo, apasionado comitente de obras de arte y asiduo mecenas de Ribera. En febrero de 1629, Fernando Enríquez-Afán de Ribera, III duque de Alcalá de los Gazules y V marqués de Tarifa, abandonó Sevilla por Nápoles. El duque, de hecho, acababa de ser nombrado virrey por parte de Filippo IV, para quien había sido embajador ante el Papa Urbano VIII entre 1625 y 1626. Antes de dejar Sevilla, el duque de Alcalá no se olvidó de obsequiar uno de sus lugares más queridos: el Monasterio de Santa María de las Cuevas, a orillas del Guadalquivir. Junto a dos majestuosos relicarios destinados a los laterales del altar de la capilla, el duque destinó al templo “13 quadros de pintura de los Apóstoles y el nuestro Salvador, que cada uno es de diferente pintor de los más insignes que se hallaron en Italia aquel año [1625], a quien con este intento los hize pintar”.

Este extraordinario Apostolado, realizado por los pintores italianos más famosos en activo, hoy en día se encuentra dividido entre diversos museos y colecciones de todo el mundo. La serie, reconstruida recientemente por Gianluca Forgione y Francesco Saracino, formaba un conjunto verdaderamente único en su género, sobre todo por la importancia de los artistas que participaron. De hecho, aquí se reunieron los maestros más grandes del momento activos entre Roma y Nápoles, entre los que destacan Giovanni Baglione, Battistello Caracciolo, Guercino, Giovanni Lanfranco, Guido Reni y Ribera. Entre ellos se reservó un lugar de honor a la “pintora” Artemisia Gentileschi, la única mujer bienvenida en esta memorable reunión, quien en aquel momento estaba a punto de abandonar Roma para establecerse definitivamente en Nápoles. De hecho, fue a ella a quien se le encargó con sorprendente sprezzatura y galantería, la pieza más importante del Apostolado: el maravilloso “lienco de un Salvador con la mano derecha sobre unos muchachos”, que volvió recientemente a Roma, por legado testamentario, a la Archicofradía de los Lombardos. Maestros y cuadros que vienen y van, y que todavía hoy celebran la grandeza de la pintura italiana del Seicento y la amistad que unía a las dos penínsulas.

Yuri Primarosa

lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me

1 2 3 4 5 6 **7** 8 9 10 11 12 13 **14** 15 16 17 18 19 20 **21** 22 23 24 25 26 27 **28** 29 30 31



Napoli a Siviglia.

Due *Veneri* del Cinquecento nella Casa de Pilatos

Un giardino archeologico, o meglio un ‘sogno archeologico’, quello allestito da Per Afán de Ribera, I duca di Alcalà, a partire dal 1568 nella cosiddetta Casa de Pilatos di Siviglia, che unisce il rigore architettonico del Rinascimento italiano all’estro decorativo arabo-andaluso.

L’edificio era stato commissionato dallo zio di Per Afán, don Fadrique Enríquez de Ribera, I marchese di Tarifa, a seguito di un viaggio di pellegrinaggio in Terra Santa iniziato nel 1518 e durato due anni: pare che, al ritorno, la sua volontà fosse di seguire il modello di quella che si riteneva la casa di Pilato in Palestina, da cui deriva il nome della residenza sivigliana.

Ad alimentare la passione di Per Afán per la scultura dovettero sicuramente contribuire le sue vicende personali. Filippo II lo insignì nel 1559 della carica di viceré di Napoli, dove visse fino alla morte, avvenuta nel 1571. Il lungo soggiorno italiano gli permise di coltivare l’interesse sia per il collezionismo antiquario, sia per gli artisti contemporanei, soprattutto quelli attivi nella città partenopea, dove il duca di Alcalá si rese responsabile di importanti commissioni di arredo urbano. È il caso della *Fontana dei Quattro de Molo* (1561-1562, poi trasferita in Spagna nel Seicento) realizzata da Annibale Caccavello e Giovan Domenico D’Auria, collaboratori di Giovanni Marigliano, più noto come Giovanni da Nola, caposcuola della scultura napoletana del Cinquecento.

Le opere raccolte dal duca di Alcalá erano destinate sin dall’origine alla decorazione del complesso andaluso, ma furono conservate per lungo tempo a Napoli prima di essere trasferite a Siviglia. La Casa de Pilatos non era ancora pronta per ospitare una simile raccolta di opere. Purtroppo il committente non riuscì a vedere con i propri occhi la conclusione dell’impresa.

A noi oggi è dato di ammirare, oltre al consistente gruppo di statue antiche, due sculture che ci rimandano alla Napoli del Cinquecento. Nella loggia del *jardín chico*, poggiata su di un muretto, troviamo una *Venere* sdraiata in compagnia di un amorino, anch’egli dormiente, armato di una faretra ricolma di frecce. La scultura può essere osservata anche dal retro. Ecco così apparire, ancora integra, la splendida valva di capasanta che allude alla nascita della dea dell’amore. I caratteri tipologici e stilistici della figura orientano, coerentemente, verso la personalità di Annibale Caccavello. Ad onta del nome bizzarro, e ignoto ai più, si tratta di un protagonista della scultura napoletana a cavallo della metà del Cinquecento, responsabile di una miriade di altari e di monumenti sepolcrali disseminati nelle chiese della capitale vicereale. Caccavello, il quale operava con metodi da imprenditore, lasciò un diario dei conti della sua instancabile attività; alla data 8 novembre 1560 troviamo registrato il versamento in banca di 75 ducati “per lo prezo de una Venera de marmo che ho laborato per il signor viceré”. Caso non frequente, ma agognato dagli storici dell’arte: il documento conferma l’attribuzione.

Più complesso il caso di un’altra *Venere* sdraiata, talvolta identificata erroneamente negli inventari come Ninfa, collocata nel *jardín grande*, all’interno di una grotta di rocce con una vasca di giochi d’acqua. L’allestimento è moderno, ma sorge sui resti di un ambiente che, in antico, era appunto definito come *gruta*. Impossibile avvicinarsi all’opera, impediti dall’acqua, e perché il tutto è sbarrato da un cancello.

Le forme della figura sono allungate ed eleganti. Rispetto al più eccentrico Caccavello, l’autore di questa seconda scultura mostra un’impronta di marcato classicismo. Gli studiosi, in più occasioni, l’hanno messa in rapporto con quella di Caccavello, facendone o un prototipo o una derivazione. Ma le due opere sembrano avere in comune soltanto il soggetto; le forme, nella concezione e nella resa, appaiono di due ben distinte personalità. Ogni volta che guardiamo la sensuale *Venere* della *gruta*, abbandonata al sonno, non possiamo fare a meno di pensare a Giovanni da Nola. L’artista era già morto al tempo in cui Per Afán divenne viceré. Ma il famelico collezionista avrebbe avuto tutti i mezzi, e le amicizie, per entrare in possesso di un’opera eseguita da colui che, all’epoca, era ritenuto uno dei massimi scultori d’Europa. Ma non si tratta che di suggestioni, che potrebbero dissolversi come bolle di sapone. Aspettiamo che quel fatidico cancello si apra e, guardati i giochi d’acqua, sia finalmente possibile ammirare da presso la dea dell’amore addormentata fra le rocce. Facendo attenzione a non svegliarla.

Riccardo Naldi

De Nápoles a Sevilla.

Dos Venus del Cinquecento en la Casa de Pilatos

Un jardín arqueológico, o más bien, un “sueño arqueológico” fue el que instaló Per Afán de Ribera, I duque de Alcalá, a partir de 1568 en la llamada Casa de Pilatos de Sevilla, que combina el rigor arquitectónico del Renacimiento italiano con la creatividad decorativa árabe-andaluz.

El edificio había sido encargado por el tío de Per Afán, don Fadrique Enríquez de Ribera, I marqués de Tarifa tras un viaje de peregrinación a Tierra Santa que comenzó en 1518 y que duró dos años: según parece, a su regreso quiso seguir el modelo de la que se creía que era la casa de Pilatos en Palestina y de donde procede el nombre de la residencia sevillana.

Lo que seguramente también contribuyó a alimentar su pasión por la escultura fueron las historias personales de Per Afán. En 1559, Felipe II le otorgó el cargo de virrey de Nápoles, donde residió hasta su muerte en 1571. Su larga estancia en Italia le permitió cultivar su pasión tanto por el coleccionismo de antigüedades como por los artistas contemporáneos, sobre todo aquellos en activo en la ciudad partenopea, donde el duque de Alcalá se hizo responsable de importantes encargos de mobiliario urbano. Es el caso de la Fontana dei Quattro del Molo (1561-1562, trasladada posteriormente a España en el Seicento) realizada por Annibale Caccavello y Giovanni Domenico D’Auria, colaboradores de Giovanni Marigliano, más conocido como Giovanni da Nola, cabeza de la escuela escultórica napolitana del Cinquecento.

Las obras reunidas por el duque de Alcalá tenían como destino desde un principio la decoración del conjunto andaluz, pero permanecieron durante mucho tiempo en Nápoles antes de ser trasladadas a Sevilla. La Casa de Pilatos aún no estaba preparada para albergar una colección de obras semejante. Desafortunadamente, el cliente nunca llegó a ver la conclusión del proyecto.

Además del nutrido grupo de estatuas antiguas, hoy podemos admirar dos esculturas que nos remiten a la Nápoles del Cinquecento. En la galería del Jardín Chico, apoyada sobre un muro, encontramos a una Venus recostada junto a un cupido, que también duerme, armado con una aljaba llena de flechas. La escultura también puede apreciarse desde atrás, lo que nos permite apreciar la espléndida concha de vieira todavía intacta que alude al nacimiento de la diosa del amor. Las características tipológicas y estilísticas de la figura apuntan de forma coherente hacia la personalidad de Annibale Caccavello. A pesar del extraño nombre, y desconocido para muchos, se trata de un personaje fundamental de la escultura napolitana de mediados del siglo XVI, responsable de un sinfín de altares y monumentos sepulcrales repartidos por las iglesias de la capital virreinal. Caccavello, que trabajaba como un empresario, dejó un diario con las cuentas de su infatigable actividad. Con fecha del 8 de noviembre de 1560 encontramos un ingreso en el banco por valor de 75 ducados “por la compra de una Venus de mármol que esculpí para el señor virrey”. Un caso poco frecuente, pero muy apreciado por los historiadores de arte ya que este documento confirma el encargo.

El caso de la otra Venus acostada es más completo. En ocasiones confundida con una ninfa en los inventarios, esta escultura se encuentra situada en el Jardín Grande, en el interior de una cueva rocosa con un estanque de juegos de agua. La escena es moderna, aunque se alza sobre los restos de un entorno que en la antigüedad era definido como una gruta. Por desgracia, el agua y la reja que rodea el lugar impiden acercarnos a la obra.

Las líneas de la figura son alargadas y elegantes. Con respecto al más excéntrico Caccavello, el autor de esta segunda escultura presenta una huella de evidente clasicismo. En más de una ocasión los expertos la han relacionado con la de Caccavello, como un prototipo o una derivación de ella. Sin embargo, el único elemento en común entre las dos obras es el tema; las formas, tanto en su concepción como su interpretación, parecen tener dos personalidades bien distintas. Siempre que miramos a la sensual Venus de la gruta, profundamente dormida, no podemos evitar pensar en Giovanni da Nola. El artista ya había fallecido cuando Per Afán se convirtió en virrey. Sin embargo, el ambicioso coleccionista habría tenido todos los medios y las amistades a disposición para hacerse con una obra realizada por el hombre que, en aquella época, era considerado uno de los escultores más importantes de Europa. Pero éstas son tan solo suposiciones, tan volátiles como pompas de jabón. Tenemos la esperanza de que algún día esa desdichada reja llegue a abrirse y, tras atravesar los juegos de agua, por fin sea posible admirar de cerca a la diosa del amor dormida entre las rocas, teniendo cuidado de no despertarla.

Riccardo Naldi

gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30



Pane, amore e ... cinematografia

In principio c’era Totò. Infatti nell’immediato dopoguerra Antonio De Curtis, principe di casato e dell’avanspettacolo, era solo agli albori del travolgente successo di pubblico che la sua maschera cinematografica avrebbe suscitato ininterrottamente sino alla metà degli anni Sessanta. La critica faceva fatica a capire quanta genialità mimica e quale spirito anarcoide esprimessero i suoi film usa-e-getta che, peraltro, costituivano le fondamenta di un cinema italiano in pieno rigoglio autoriale (grazie al neorealismo e ai suoi eredi) e industriale (grazie, appunto, ai generi d’intrattenimento popolare): eppure l’uomo-marionetta forgiato dall’inimitabile dna comico napoletano lavorava ininterrottamente trovando la perfetta sponda in alacri registi artigiani e sceneggiatori in grado di ricavare il massimo da soggetti spesso esili o irrilevanti. Che Napoli e la Spagna fossero legate da secoli di storia e cultura lo si sapeva da sempre, ma in Fifa e arena, firmato nel 1948 da Mario Mattoli, uno dei più affiatati registi di Totò, quel filo conduttore si attorciglia in una serie di situazioni farsesche e un fuoco di fila di battute irridenti indizi, entrambi, della collaborazione al copione di due futuri capiscuola come Steno e Marchesi: vi succede, infatti, che l’anonimo commesso Nicolino venga scambiato per un noto criminale e se la dia a gambe intrufolandosi in un aereo diretto a Siviglia... Dove il bandito Cast, avendolo scoperto, vuole fargli sposare una ricca americana per poterla poi uccidere ed entrare in possesso della sua eredità; ed ecco, invece, che per una serie di equivoci, l’antieroe si ritrova travestito negli sgargianti costumi del torero soprannominato Nicolete e costretto a fronteggiare un toro furioso nell’arena. L’atmosfera caricaturale del film culminante nella frenetica sequenza alla Taverna dei toreri deriva da Casablanca e sarà il modello del successivo e più celebre Totò le Mokò, ma la parodia più esplicita riguarda ovviamente Sangue e arena, come dimostra il breve inserto a colori del film di Mamoulian. Quello che oggi impressiona è l’enorme favore riscosso al botteghino, certificato dal fatto che in alcune città italiane dovette intervenire la Celere per sedare i tafferugli creati dal pubblico che si accalcava per comprare i biglietti. Si tratta, in ogni caso, del primo dei due unici film di Totò la cui azione si svolge a Siviglia: il secondo uscirà due anni dopo, diretto da Carlo Ludovico Bragaglia col titolo Figaro qua Figaro là. Parodia sui generis dell’opera buffa di Rossini, la commediola si tramanda per il consueto ingente incasso, molte delle battute pronunciate dall’indivoltato protagonista (“Se dovete fucilarmi, fucilatemi, ma almeno salvatemi la vita”) e per la verve messa in campo dai comprimari tra cui spiccano l’avvenente Isa Barzizza, Renato Rascel e Gianni Agus nelle vesti del conte di Almaviva.

È certo che le location scelte per le riprese di tanti film costituiscano una sorta di tour di fiction delle meraviglie che offre l’Andalusia, dall’Alhambra di Granada al Real Alcazar di Siviglia passando per la Grande Moschea di Cordova, il lungomare di Malaga e le spiagge di Cadice... Ma, più semplicemente, la banda municipale di Sorrento in trasferta a Siviglia effettua le prove a Plaza de Toros e la manifestazione per cui si deve esibire è ambientata nell’altrettanto suggestiva Plaza de Espana: ci riferiamo, con un salto temporale, a Pane, amore e Andalusia (Pan, amor y... Andalucía), diretto nel 1958 da Javier Setò con la supervisione di Vittorio De Sica che, oltre ad esserne l’interprete principale, produsse il film insieme allo spagnolo Benito Perojo. L’ultimo episodio della tetralogia “Pane, amore e...” , che segnò l’apice del cosiddetto fenomeno del neorealismo rosa, presenta agli aficionados della serie (come sarebbe chiamata oggi) l’ineffabile Carotenuto, comandante della polizia municipale di Sorrento nonché direttore della banda cittadina, trasferitosi sotto la Giralda più per sfuggire alle nozze imminenti che per partecipare a un festival internazionale. Invano sorvegliato da don Pablo –ovvero il sempre irresistibile Peppino De Filippo- per le goffe velleità da ganimede, prima s’invaghisce di una cantante e ballerina (l’autentica Carmen Sevilla, famosa star di Copla andalusa che nella sequenza più accattivante balla scalza la Tarantella rossiniana), poi addirittura si fidanza con Dolores –ovvero Columba Dominguez, reduce dell’epoca d’oro del cinema messicano- nonostante sia già promesso alla casereccia Violante, ma per evitare di sposarla finge di essersi fatto frate... A conti fatti un sorridente omaggio al glamour e lo stile di vita più affini a quelli da sempre coltivati sotto il nostro odiosamato Vulcano.

Valerio Caprara

Pan, amor y... cinematografia

Todo empezó con Totò. De hecho, en la inmediata posguerra Antonio De Curtis, príncipe con linaje del **avanspettacolo**, estaba solo en los albores del éxito de público que su máscara cinematográfica suscitaría sin interrupciones hasta mediados de los años sesenta. A la crítica le costaba entender la gran genialidad mímica y el gran espíritu inconformista que expresaban sus películas «de usar y tirar» que, por otra parte, sentaban las bases de un cine italiano en pleno auge tanto por los autores (gracias al neorrealismo y sus herederos) como desde el punto de vista de la industria (gracias, precisamente, a los géneros de entretenimiento popular): y sin embargo el «hombre-marioneta» forjado por el inimitable ADN cómico napolitano trabajaba sin interrupciones pudiendo contar con el apoyo de agudos directores de cine artesanos y de guionistas capaces de sacar el máximo partido a sujetos a menudo carentes de fuerza o irrelevantes. Es sabido que Nápoles y España están vinculadas por siglos de historia y cultura, pero en Totò el Matador, la película dirigida en 1948 por Mario Mattoli, uno de los directores con los que Totò mejor se compenetraba , el hilo conductor se retuerce por una serie de situaciones farsescas y una sucesión de diálogos irónicos, ambos indicio de la colaboración en el guion de dos futuros maestros de primera fila como Steno y Marchesi: de hecho, la historia comienza cuando Nicolino, un anónimo dependiente, confundido con un conocido criminal tiene que escapar colándose en un avión para Sevilla... Allí es descubierto por el bandido Cast que quiere que se case con una rica americana para poder asesinarla y así quedarse con su herencia; pero entonces, a causa de una serie de situaciones equívocas, el antihéroe tiene que vestir el vistoso traje de un torero conocido como Nicolete y vérselas con un furioso toro en la plaza. La atmósfera caricaturesca de la película que culmina en la frenética secuencia de la Taberna de los toreros está sacada de Casablanca y será el modelo para su posterior y más célebre Totò le Mokò; pero la parodia más explícita es la que hace referencia a Sangre y Arena, como demuestra la breve inserción en color de la película de Mamoulian. Lo que más impresiona ahora es el enorme éxito de taquilla, demostrado por el hecho de que en algunas ciudades italianas tuvo que interoenir la policía para calmar los desórdenes creados por las aglomeraciones de público para sacar las entradas. En todo caso, se trata de la primera de las dos únicas películas en las que la acción se desarrolla en Sevilla: la segunda, saldría dos años más tarde dirigida por Carlo Ludovico Bragaglia con el título Figaro qua Figaro là. Parodia sui generis de la ópera bufa de Rossini, la comedia se da a conocer por la habitual ingente recaudación, muchos de los diálogos del endemoniado protagonista (“Si tenéis que fusilarme, fusiladme, pero por lo menos salvadme la vida”) y por el brío de los coprotagonistas entre los cuales se encuentran Isa Barzizza, Renato Rascel y Gianni Agus como Conde Almaviva. Lo cierto es que las localizaciones seleccionadas para las tomas de muchas películas constituyen una especie de recorrido de ficción por las maravillas que ofrece Andalucía, desde la Alhambra de Granada al Real Alcázar de Sevilla pasando por la Mezquita de Córdoba, el Paseo Marítimo de Málaga y las playas de Cádiz... Pero, algo más simple, la banda municipal de Sorrento que se desplaza a Sevilla, ensaya en la Plaza de Toros y actúa en un evento ambientado en la igualmente sugestiva Plaza de España: nos estamos refiriendo, haciendo un salto en el tiempo, a Pan, amor y Andalucía, dirigida en 1958 por Javier Setó con la supervisión de Vittorio De Sica que, además de ser el protagonista, produjo la película con el español Benito Perojo. El último episodio de la tetralogía «Pane, amore e...», que marcó el punto más alto del llamado fenómeno del neorrealismo rosa, presenta a los seguidores de la serie (como se diría ahora) al inigualable Carotenuto, comandante de la policía municipal de Sorrento y director de la banda de música de la ciudad, que viaja a la ciudad de la Giralda más para huir de su inminente boda que para participar en un festival internacional. Vigilado en vano por don Pablo -el siempre irresistible Peppino De Filippo- dejándose llevar por sus torpes caprichos, primero queda prendado de una cantante y bailarina (la auténtica Carmen Sevilla, famosa estrella andaluza de la copla que baila descalza la Tarantela de Rossini en la secuencia más fascinante de la película), y más tarde se hace novio de Dolores -Columba Domínguez- superviviente de la época dorada del cine mejicano- a pesar de estar ya prometido en su ciudad de origen a Violante; pero para evitar casarse con ella finge meterse a fraile... Al final, un sonriente homenaje al glamour y al estilo de vida más afines a los que se usan bajo nuestro tan odiado y amado volcán.

Valerio Caprara

sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31



Tra tarantelle e arie di flamenco: la gioia risplende

Napoli e Siviglia hanno più affinità di quanto non sembri a prima vista. A volte su temi legati alla spiritualità, altre volte in circostanze di festa. Un esempio del primo è stato il memorabile concerto di “Passioni barocche napoletane 1683” (poco prima della Settimana Santa del 2022) nell’Espacio Turina, nel centro di Siviglia, del celebre ensemble “Cappella Neapolitana” diretto da Antonio Florio: le Passioni del napoletano Gaetano Veneziano, recentemente scoperte, si collegavano perfettamente alla complessa e coinvolgente ritualità musicale della *Semana Santa* sivigliana. Raramente ho visto un pubblico così coinvolto da una proposta musicale come in questa occasione e l’entusiasmo è stato ribadito dalle critiche che sono seguite sulla stampa locale. Nel fervore preparatorio della ritualità che precede la Pasqua a Siviglia, è stato un momento emozionante di unione tra due città che condividono la loro più intima vicinanza religiosa. Nel versante profano, da secoli, il mondo musicale andaluso è contraddistinto dal fenomeno del flamenco mentre quello napoletano è immancabilmente collegato alla “tarantella”. Anche queste forme musicali apparentemente lontane hanno molti punti in comune, nel passato come nel presente, e questo si verifica inaspettatamente perfino nel sacro. Nel 1996 fu registrata per la prima volta in disco, ancora una volta da Antonio Florio con il suo gruppo (che allora si chiamava “Cappella dei Turchini”) una cantata barocca napoletana per il Natale di Cristofaro Caresana intitolata “La Tarantella”, che il musicologo Dinko Fabris descrive con termini come “vivacità” e “allegria”, proprio come la omonima danza che vi è citata, pur essendo una composizione spirituale destinata alla chiesa. Dall’altra parte il mondo lirico delle saetas sivigliane nelle processioni della Settimana Santa, in pieno territorio flamenco, ci porta ancora a una corrispondenza emotiva e vitale con Napoli.

Abbiamo così compiuto un primo passo, ma non l’unico. Passione e gioia illuminano naturalmente anche i territori più festosi. La corrispondenza tra tarantella e flamenco è allettante. Non a caso, un ballerino come Rafael Amargo, in cerca di complicità, ha già tenuto spettacoli che univano Caserta a Barcellona e Bilbao. La tarantella napoletana è così popolare tra gli spagnoli che persino una zarzuela come *La tempranica*, di Gerónimo Giménez, incorpora nella sua aria più nota questo testo: “La tarántula es un bicho muy malo, no se mata con piedra ni palo” (La tarantola è un insetto assai cattivo, non si uccide né con un sasso né col bastone”) , associando le tarantelle al tarantismo e alle tarantole, come secoli prima aveva già invitato a pensare il vulcanologo, gesuita, compositore, filosofo, matematico e teorico musicale tedesco Athanasius Kircher, così strettamente legato a Napoli e al Vesuvio. Cantanti emblematiche come Victoria de los Angeles e Teresa Berganza diffusero questa canzone fino al delirio.

È un dato di fatto che Napoli era molto legata alla cultura della danza, anche prima dell’arrivo di Alfonso V il Magnanimo dalla Spagna nel 1443, che significò un riavvicinamento in un nuovo periodo storico spagnolo-napoletano. Un esempio dello splendore delle danze nella Napoli rinascimentale è rappresentato dal matrimonio del 1473 tra Eleonora d’Aragona, sorella del re di Napoli, ed Ercole d’Este, duca di Ferrara. Le pubbliche feste coinvolsero migliaia di spettatori, con musica e danze per le strade, gioia spontanea e sentimento popolare. A Siviglia quella stessa cultura della danza continua ancora ai nostri giorni a manifestarsi con entusiasmo anno dopo anno nella *Feria de Abril* con le *sevillanas*, un tipo di danza semplice e popolare, erede delle *seguidillas*. Anche le *bulerías* sviluppano spontaneamente la loro vocazione festiva a partire dalla danza. Per tutta l’epoca del Viceregno spagnolo (1503-1707) Napoli e la Spagna furono ancor più strettamente legate e la musica fu uno dei maggiori mezzi di conoscenza reciproca. Nel 1674 il chitarrista Gaspar Sanz pubblicò nella sua *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, insieme alle danze iberiche, alcuni brani dedicati a Napoli e in particolare una *Tarantela*: durante il suo viaggio in Italia aveva visitato la città e conosciuto Cristofaro Caresana.

Quasi quattro secoli dopo, nel 2019, le due danze si sono incontrate nuovamente in un progetto del Parco della Musica di Roma intitolato “Taranta Gitana”. Le tarantelle e il flamenco nelle loro diverse manifestazioni hanno infatti i loro punti d’incontro nel canto, nella danza o nella sonorità di strumenti come la chitarra o le nacchere. In termini più generali, la percezione è aperta e creativa e favorisce posizioni di simpatia e ammirazione tra due città mediterranee, Napoli e Siviglia, davvero affascinanti.

Juan Ángel Vela del Campo

Entre tarantellas y aires flamencos: la alegría resplandece

Tienen Nápoles y Sevilla más afinidades de lo que a primera vista aparentan, tanto en temas ligados a la espiritualidad como en circunstancias festivas. Un ejemplo reciente de los primeros ha sido el memorable concierto el 1 de abril de 2022 en el céntrico Espacio Turina de Sevilla, de la célebre Cappella Neapolitana dirigida por Antonio Florio, sobre “Pasiones barrocas napolitanas. El ritual de la Semana Santa napolitana en 1683”, con Pasiones de Gaetano Veneziano recientemente descubiertas. Pocas veces he visto un público tan entregado a una propuesta musical como en esta ocasión. En vísperas de la Semana Santa sevillana fue un emotivo momento de unión entre dos ciudades que comparten muchos sentimientos comunes y tienen una íntima cercanía. En la vertiente profana y popular, el mundo musical andaluz está muy ligado al fenómeno del flamenco, mientras el napolitano tiene una gran correspondencia y complicidades con la tarantella. Aunque estas formas musicales son aparentemente lejanas tienen muchos puntos en común, tanto en el pasado como en el presente, y esto se verifica tanto en el terreno religioso como en el profano. En 1996 se registró por primera vez en disco por Antonio Florio y su grupo, que entonces se llamaba Cappella dei Turchini, una cantata barroca napolitana para Navidad, de Cristofaro Caresana, titulada “La Tarantella”. El gran musicólogo Dinko Fabris se refirió a ella con términos como vivacità y alegría, propios de la danza, aún siendo una composición espiritual dedicada a la iglesia. Por otra parte, el mundo lírico de las saetas sevillanas en las procesiones de la Semana Santa, desprende una correspondencia emotiva y vital con Nápoles. La pasión y la alegría también iluminan los territorios más festivos. Los juegos de correspondencias entre las Tarantellas y el Flamenco son tentadores. De hecho ya se han realizado espectáculos de posibles complicidades entre el Flamenco y la Tarantella, reforzados con un sello de estética actual, en Caserta, Barcelona y Bilbao, con un bailarín cómo Rafael Amargo. La tarantella napolitana es tan popular entre los españoles que incluso una zarzuela como *La tempranica*, de Gerónimo Giménez, incorpora en su aria más conocida un texto como “La tarántula es un bicho muy malo, no se mata con piedra ni palo”, asociando las tarantellas al tarantismo y las tarántulas, como nos invitó a pensar el vulcanólogo alemán, jesuita, compositor, filósofo, matemático y teorico de la música Athanasius Kircher, tan ligado a Nápoles y el Vesubio. Cantantes españolas tan emblemáticas como Victoria de los Angeles y Teresa Berganza han difundido esta canción por tierra, mar y aire.

Lo que es un hecho es que Nápoles ha estado siempre muy aferrada a la cultura de la danza, incluso antes de la llegada de Alfonso V El Magnánimo 1443, que significó un nuevo periodo histórico españolnapolitano. Un ejemplo de ese esplendor del baile en la Nápoles renacentista se puede comprobar en la unión en 1473 entre Eleonora de Aragón, hermana del rey de Nápoles, con Ercole d’Este, duque de Ferrara. Hubo miles de espectadores en la recepción con música y baile en las calles, alegría espontánea y sentimiento popular. En Sevilla la cultura del baile tambien ha sido una de sus señas de identidad y sigue manifestándose con entusiasmo año tras año en la Feria de Abril con las sevillanas, un baile sencillo y popular heredero de las seguidillas. El Flamenco siempre está detrás y hasta piezas tan emblemáticas como las bulerías desarrollan con espontaneidad su vocación festiva y la complementan desde el baile. En toda el periodo del Virreinato español (1503-1707), la música fue uno de los mayores medios de conocimiento recíproco entre Nápoles y España. En 1674, por ejemplo, el guitarrista Gaspar Sanz publicó en su Instrucción de música sobre la guitarra española, algunas piezas dedicadas a Nápoles y en particular una Tarantella. Durante su viaje a Italia había conocido la ciudad partenopea y conocido a Cristofaro Caresana. Cuatro siglos después, en 2019, las danzas sevillanas y napolitanas se volvieron a encontrar en un proyecto del Parco della Musica de Roma titulado Taranta gitana. Las tarantellas y el Flamenco en sus diferentes manifestaciones tienen así sus guiños y sus puntos de encuentro desde el cante, el baile o la sonoridad de instrumentos como la guitarra o las castañuelas. En líneas generales, la percepción es abierta y creativa, loque favorece posturas de simpatía y admiración entre dos ciudades, Nápoles y Sevilla, realmente fascinantes.

Juan Ángel Vela del Campo



Società del Gruppo
Tangari-Koller

agosto 2023

ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi

1 2 3 4 5 **6** 7 8 9 10 11 12 **13** 14 15 16 17 18 19 **20** 21 22 23 24 25 26 **27** 28 29 30 31



Alla ricerca di storie comuni

L’Archivio di Stato di Napoli e l’Archivo General de Indias de Sevilla sono sulle tracce di storie comuni da raccontare.

Gli antecedenti storici della Casa de Contratación di Siviglia, fondata nel 1503, possono essere ritrovati, da un lato, nella tradizione delle case di commercio e deposito del Mediterraneo, i cosiddetti fondachi, ancora presenti anche nella toponomastica della città di Napoli, Fondaco San Potito, San Paolo, Cavaiole, San Severino, Monte Piccolo, Perrone, dall’altro nell’esempio portoghese della Casa da Índia di Lisbona.

Con la scoperta del nuovo mondo fu indispensabile creare un organismo che controllasse i rapporti commerciali, politici e religiosi con le colonie americane. Poiché i poderosi bastimenti, dopo la traversata atlantica, risalivano il fiume Guadalquivir e raggiungevano l’immenso scalo della città di Siviglia, la Corona decise che il luogo adatto per l’istituzione di una Casa de Contratación non poteva essere che questo.

I compiti erano molteplici, oltre al controllo della navigazione marittima e del commercio, che era affidato a privati e non al monopolio della Corona, svolgeva anche funzioni di corte di giustizia di controllo fiscale e dei flussi migratori, di scuola nautica e di gestione ed attribuzione dei beni dei defunti provenienti dalle Americhe

Infatti, una volta giunti dalle Americhe a Siviglia era obbligatorio passare per la Casa de Contratación, dove si pagava un’imposta del 20 %, il quinto real, alla Corona spagnola su tutte le merci importate.

Ogni scoperta di nuove terre doveva essere segnalata in modo da migliorare le mappe e le carte di navigazione. Venivano anche raccolte informazioni sui popoli nativi, sulle loro lingue e sui loro costumi.

Inoltre, venivano controllati gli equipaggi ed i passeggeri dei battelli in partenza, nell’intento di impedire che ebrei e musulmani potessero arrivare nelle Americhe e garantire così una colonizzazione puramente cattolica delle nuove colonie.

La Casa, ancora, rilasciava delle licenze d’imbarco (licencias de embarque), e provvedeva alla formazione professionale dei capitani per i viaggi in America, sotto l’autorità del Pilote Majeur.

Altro compito importante era quello di raccogliere tutti i beni ereditari di quei migranti provenienti dalla penisola iberica che fossero morti senza eredi nei territori delle Americhe e delle Filippine e di consegnarli ai loro legittimi eredi in Spagna. Le successioni ereditarie erano così tutelate mentre i beni delle persone che morivano ab intestato in mancanza di rivendicazione dei beni venivano acquisiti dallo Stato.

Nonostante vi fossero controlli su tutte le attività sicuramente dilagavano il contrabbando, la corruzione e le partenze clandestine.

Siviglia non poteva, pertanto, che diventare il luogo in cui tutti i documenti del Consiglio delle Indie dovessero trovare una loro collocazione, così nel 1785 il re Carlo III affidò a José de Gálvez y Gallardo, Segretario per le Indie il compito di riunire gli archivi di Simancas, Cadice e Siviglia nella Casa de Contratación, creando l’Archivo General de Indias.

Perché dunque non far dialogare i documenti di Napoli e di Siviglia tra di loro? Questo progetto senza dubbio ambizioso ci dà la possibilità di ricostruire percorsi di vita completi, in modo da poter raccontare le storie di artigiani, mercanti, artisti, uomini e donne che in partenza dal Regno di Napoli andavano nel Nuovo Mondo in cerca di fortuna facendo tappa a Siviglia.

Siamo sicuri che tra queste carte ci sono le vicende dei nostri antenati che aspettano che qualcuno scopra e narri le loro imprese. Finalmente siamo pronti a farlo.

Candida Carrino

Buscando historias comunes

El Archivo de Estado de Nápoles y el Archivo General de Indias de Sevilla están buscando historias comunes para contarlas.

Los antecedentes históricos de la Casa de Contratación de Sevilla, fundada en 1503, se pueden encontrar, por una parte, en la tradición de las casas de comercio y depósito del Mediterráneo, conocidas como fondachi en italiano, todavía actualmente presentes en la toponimia de la ciudad de Nápoles (Fondaco San Potito, San Paolo, Cavaiole, San Severino, Monte Piccolo, Perrone) y por otra en el ejemplo portugués de la Casa da Índia de Lisboa.

Con el descubrimiento del nuevo mundo fue indispensable crear un organismo que controlase las relaciones comerciales, políticas y religiosas con las colonias de América. Visto que las poderosas naves, tras haber atravesado el Atlántico, llegaban al inmenso puerto de la ciudad de Sevilla remontando el río Guadalquivir, la Corona decidió que el lugar más adecuado para instituir una Casa de Contratación podría ser precisamente esta ciudad.

Sus funciones eran numerosas, además del control de la navegación marítima y comercial, que no era monopolio de la Corona, sino que estaba en manos particulares, tenía funciones de corte de justicia, de control fiscal y de los flujos migratorios, de escuela náutica y de gestión y atribución de los bienes de los difuntos provenientes de las Américas.

De hecho, a la llegada a Sevilla de las Américas, era obligatorio pasar por la Casa de Contratación, donde se pagaba un impuesto del 20% de todas las mercancías importadas a la Corona española, el quinto real.

Cada descubrimiento de nuevas tierras debía ser comunicado para mejorar los mapas y las cartas náuticas. Quedaba también recogida la información referida a los pueblos nativos, sus idiomas y costumbres.

Además, se controlaban los equipajes y los pasajeros de las naves que zarpaban, para impedir que los judíos y los musulmanes pudieran llegar a las Américas y garantizar de este modo una colonización puramente católica de las nuevas colonias.

Las Casa concedía además las licencias de embarque y se ocupaba de la formación profesional de los capitanes para los viajes a América, bajo la autoridad del Piloto Mayor.

Otra atribución importante era recoger todos los bienes hereditarios de los emigrantes provenientes de la Península Ibérica que hubieran muerto sin herederos en los territorios de las Américas y Filipinas para entregarlos a sus herederos legítimos en España. Las sucesiones hereditarias de este modo quedaban tuteladas, mientras los bienes de las personas que morían ab intestato, en ausencia de una reivindicación de los mismos, se los adjudicaba el Estado.

A pesar de los controles en todas las actividades, seguramente el contrabando, la corrupción y los embarques clandestinos estaban a la orden del día.

Por lo tanto, no quedaba otra opción para Sevilla que convertirse en el lugar en el cual localizar todos los documentos del Consejo de Indias, y así en 1785, Carlos III puso en manos de José de Gálvez y Gallardo, Secretario de Estado de Indias, la labor de reunir los archivos de Simancas, Cádiz y Sevilla en la Casa de Contratación, creando el Archivo General de Indias.

¿Por qué no hacer entonces que los documentos de Nápoles y de Sevilla dialoguen entre sí? Este proyecto, sin lugar a dudas ambicioso, nos da la posibilidad de reconstruir caminos de vida completos, para poder contar las historias de artesanos, mercaderes, artistas, hombres y mujeres que, saliendo del Reino de Nápoles se dirigían al Nuevo Mundo buscando fortuna pasando por Sevilla.

Estamos seguros de que entre estos documentos se encuentran las vicisitudes de nuestros antepasados que esperan que alguien descubra y narre sus empresas. Finalmente estamos preparados para hacerlo.

Candida Carrino

ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa
1 2 **3** 4 5 6 7 8 9 **10** 11 12 13 14 15 16 **17** 18 19 20 21 22 23 **24** 25 26 27 28 29 30



Da Napoli a Siviglia e ritorno: scultori emigrati in Età Moderna

Nel periodo che conosciamo come *Siglo de Oro*, Napoli e Siviglia furono due centri commerciali di grande importanza che muovevano merci e persone in varie direzioni, facendo così circolare mode e tendenze culturali in maniera significativa. Tra coloro che sbarcarono e partirono attraverso i porti di entrambe le città ci furono anche artisti in cerca di fortuna che contribuirono così ad aprire nuovi orizzonti e tendenze artistiche tra un paese e l’altro. Non furono molti, ma all’interno di questo gruppo, un ruolo e un influsso nel tempo abbastanza importante a Siviglia fu rivestito dagli scultori provenienti dalla città partenopea, la cui impronta è ancora ben evidente nella capitale andalusa.

Il primo scultore presente a Siviglia e di cui abbiamo notizie grazie agli studi di Vicente Lleó è il bresciano Benvenuto Tortello, che verso il 1568 abbandonò momentaneamente uno dei suoi incarichi più importanti nella città di Napoli - il coro ligneo del monastero dei Santi Severino e Sossio - per mettersi al servizio di Per Afán de Ribera (1509-1571), I duca d’Alcalá e viceré di Napoli tra il 1559 e il 1571. La sua attività principale consistette nei lavori architettonici e decorativi nella Casa di Pilato e in altre residenze del suo mecenate. Rivestì, però, anche la posizione di capomastro della città di Siviglia, che lo obbligò a integrarsi nell’ambiente artistico locale, intervenendo, insieme allo scultore Juan Bautista Vázquez il Vecchio, nella decorazione scultorea della Galera Real di Don Giovanni s’Austria, ribattezzata “Alciato galleggiante” (Alciato flotante) in virtù della sua ricca decorazione allegorica. Tortello non arrivò da solo, bensì accompagnato da un altro scultore, d’origine carrarese, attivo a Napoli, Giuliano Menichini, responsabile del restauro e dell’installazione della preziosa collezione di sculture antiche del viceré nel suo palazzo sivigliano. Sebbene sia certo che il soggiorno andaluso di entrambi gli artisti terminò in modo improvviso a seguito della morte del duca avvenuta a Napoli nel 1571, questo periodo fu sufficiente per infondere negli scultori locali con i quali entrarono in contatto la loro cultura figurativa michelangiolesca e sansovinesca.

Per comprendere meglio la ricchezza e la portata degli scambi artistici, non bisogna dimenticare che tale circolazione di artisti non fu unidirezionale ma reciproca. Recentemente, Renato Ruotolo ha documentato l’origine sivigliana di Melchior Quadrado, capostipite di una famiglia di scultori attiva a Napoli nell’arte del legno policromo e, a sua volta, imparentato con lo scultore Giovanni Battista Ortega, anch’egli originario del regno di Siviglia. Queste notizie aprono nuove e interessanti prospettive per lo studio del travaso di modelli e tecniche tra le due capitali durante gli ultimi decenni del XVI secolo e che avranno modo di svilupparsi ulteriormente in futuro.

Inoltre, questo rapporto si arricchì grazie alla produzione di sculture devozionali inviate dal porto di Napoli alla capitale ispalense, dov’erano riguardate come preziosi oggetti di culto. Lo attestano alcuni inventari di beni stilati durante il XVII e XVIII secolo, nonché la collocazione preferenziale di queste immagini in non pochi retabi e cappelle delle chiese di Siviglia, alcune delle quali ancora in situ. Probabilmente, l’esempio più eloquente di questo sbarco napoletano a Siviglia è la formidabile Immacolata dello scultore Nicola Fumo che dal 1703 presiede il retablo della Confraternita del Santissimo Sacramento della chiesa di San Lorenzo, caratterizzata da un movimento elicoidale esuberante e vertiginoso la cui impronta riecheggerà direttamente in altri artisti della città, come nel caso del pittore Domingo Martínez.

Tuttavia, non c’è alcun dubbio che la Casa di Pilato e i viceré legati a questa nobile proprietà costituirono l’asse gravitazionale che consentì agli scultori provenienti da Napoli di stabilirsi a Siviglia. Lo dimostra nuovamente la presenza in città, quasi un secolo e mezzo dopo Tortello, di Domenico Lemico, che nell’ottobre del 1705 si dichiarava “maestro scultore della pietra, napoletano” al servizio di Luis Francisco de la Cerda y Aragón (1660-1711), IX duca di Medinaceli e viceré di Napoli tra il 1696 e il 1702. La sua attività come restauratore della collezione scultorea del palazzo, ricostruita recentemente da Letizia Gaeta e Manuel García Luque, ha dato maggiore chiarezza a questo andirivieni di artisti tra le due capitali del sud, i cui rapporti artistici e culturali furono intimamente uniti in età vicereale.

Roberto Alonso Moral

De Nápoles a Sevilla y vuelta a Nápoles: escultores emigrados durante la Edad Moderna

Durante el periodo que conocemos como “Siglo de Oro”, Nápoles y Sevilla constituyeron dos centros comerciales de primera importancia que movían personas y mercancías en varias direcciones, haciendo circular con intensidad modas y tendencias culturales. Entre aquellos que embarcaron y desembarcaron en los puertos de ambas ciudades también hubo artistas dispuestos a probar fortuna contribuyendo así a abrir nuevos horizontes y tendencias artísticas entre un país y otro. No fueron numerosos, pero dentro de este grupo fue bastante significativo el papel temporal que ejercieron en Sevilla escultores procedentes de la ciudad partenopea cuya impronta es aún bien palpable en la capital andaluza.

El primer escultor presente en Sevilla del que tenemos noticias gracias a los estudios de Vicente Lleó es el bresciano Benvenuto Tortello que hacía 1568 abandonó temporalmente uno de sus encargos más importantes en la ciudad de Nápoles -el coro ligneo del monasterio de Santi Severino e Sossio-, para ponerse al servicio de Per Afán de Ribera (1509-1571), I Duque de Alcalá y virrey de Nápoles entre 1559 y 1571. Su actividad fundamental consistió en labores arquitectónicas y decorativas en la Casa de Pilatos y otras residencias de su patrón, pero también ocupó la responsabilidad de Maestro Mayor de la ciudad de Sevilla, lo que le obligó a integrarse en el medio artístico hispalense, interviniedo además junto al escultor Juan Bautista Vázquez el Viejo en la decoración escultórica de la Galera Real de Don Juan de Austria, apodada “Alciato flotante” por su profusa decoración alegórica. Tortello no llegó sólo sino acompañado de otro escultor de origen carrarés activo en Nápoles, Giuliano Menichini, responsable de la restauración e instalación de la preciada colección de esculturas antiguas del virrey en su palacio sevillano. Si bien es cierto que la estancia andaluza de ambos artistas concluyó de forma un tanto abrupta por la muerte del duque en Nápoles en 1571, ese tiempo bastó para impregnar de su cultura figurativa miguelangelesca y sansovinesca a los escultores locales con los que tuvieron contacto.

Para entender mejor la riqueza y alcance de estos intercambios artísticos, no hay que olvidar tampoco que esta circulación de artistas no fue unidireccional sino más bien recíproca. Recientemente, Renato Ruotolo ha documentado el origen sevillano de Melchior Quadrado, patriarca de una familia de escultores activos en Nápoles relacionados con las artes de la madera policromada, emparentado a su vez con el también escultor Giovanni Battista Ortega, igualmente originario del reino de Sevilla. Estas noticias abren nuevas e interesantes perspectivas de estudio sobre el trasvase de modelos y procedimientos técnicos entre las dos capitales durante las últimas décadas del siglo XVI que habrá que desarrollar en el futuro.

Además, esta relación se enriqueció mediante la producción de esculturas devocionales enviadas desde el puerto de Nápoles a la capital hispalense, donde eran consideradas preciados objetos de culto. De ello dan fe algunos inventarios de bienes redactados a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y la colocación preferente de las mismas en no pocos retablos y capillas de iglesias sevillanas, algunas de las cuales aún in situ. Quizás, el ejemplo más elocuente de este desembarco napolitano en Sevilla sea la formidable Inmaculada del escultor Nicola Fumo que desde 1703 preside el retablo de la Hermandad del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Lorenzo, animada de un movimiento helicoidal exuberante y vertiginoso cuya impronta tendrá un eco directo en otros artistas de la ciudad como el pintor Domingo Martínez.

Pero no cabe duda de que la Casa de Pilatos, y los virreyes ligados a esta propiedad nobiliaria, constituyeron el eje en torno al que gravitó el establecimiento en Sevilla de escultores llegados desde Nápoles. De nuevo lo prueba la presencia en la ciudad, más de un siglo después de Tortello, de Domenico Lemico, quién en octubre de 1705 se declaraba “maestro escultor de piedra, napolitano” al servicio de Luis Francisco de la Cerda y Aragón (1660-1711), IX duque de Medinaceli y virrey de Nápoles entre 1696 y 1702. Su actividad como restaurador de la colección escultórica del palacio, recientemente estudiada por Letizia Gaeta y Manuel García Luque, ha dado más luz a este ir y venir de artistas entre dos capitales del sur cuyos lazos artísticos y culturales estuvieron íntimamente unidos en época virreinal.

Roberto Alonso Moral

do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma

1 2 3 4 5 6 7 **8** 9 10 11 12 13 14 **15** 16 17 18 19 20 21 **22** 23 24 25 26 27 28 **29** 30 31



L’oscurità abitata dalla luce.

Siviglia e Napoli attraverso gli occhi di Atín Aya e Antonio Ruggieri

C’è una forte impronta sacra, nei ritratti fotografici di Atín Aya, che ricorda i personaggi di Zurbarán. Ieratici e silenziosi, sembrano chiamarci alla contemplazione e a un pianto senza tristezza. Come nelle brocche di ceramica, nei fiori o pezzi di pane, così negli sguardi di monaci, santi e sante prende corpo la silenziosa pittura dell’artista originario di Fuente de Cantos e trasferitosi a Siviglia nel 1629, all’età di trentuno anni. Gli occhi del fotografo sivigliano Atín Aya, nato nel 1955 e scomparso prematuramente nel 2007, saranno rimasti così folgorati dal Sant’Ugo che si piega verso un piatto, vedendo la carne trasformarsi in cenere, e dalle serie di sante immerse in una grazia ormai lontana dal martirio, da non poterne più fare a meno. Il lavoro di Aya, che nel 1981 si recò a Madrid per studiare presso la scuola Photocentro, si concentra sull’Andalusia ed è nella sua terra che realizza gran parte dei suoi lavori. Ricordato soprattutto per *Marismas del Guadalquivir* (1991-1996), opera che riflette le dure condizioni di vita degli abitanti delle paludi e che sarà di ispirazione per Alberto Rodríguez, regista del film *La Isla Mínima* del 2014, realizzò anche una serie di fotografie, *Paisanos*, pensate per una mostra organizzata solo dopo la sua morte dal Centro Andaluz de la Fotografía, nel 2011 (<https://www.caborian.com/wp-content/uploads/2011/01/Catalogo-Atin-Aya-Paisanos>). Qui Aya si concentra sull’anima del singolo personaggio, con una straordinaria creatività introspettiva che ne fa intuire tutta la sua purezza, adottando quelle formule compositive di semplice ma densa efficacia, caratteristiche della sua cifra stilistica. Il calzolaio di calle Galera, la donna che abbandona le borse della spesa per dedicarsi alla preghiera nella chiesa di San Juan de la Palma e il prete che dialoga con la scultura di Cristo in una parrocchia del quartiere di Triana, non solo riecheggiano il maestoso silenzio di Zurbarán ma riportano anche alle strade e ai volti di Napoli fotografati da Antonio Ruggieri. Dal 2007 fotografo di scena delle produzioni della sede RAI di Napoli, autore di *Diamond Dogs - Officina post industriale 1984 – 1987*, in cui ha indagato l’immaginario sommerso dell’underground italiano nel locale Diamonds Dogs, sede di una comunità artistica di Napoli, negli anni Ottanta e Novanta collabora con numerosi periodici italiani realizzando reportages sulle condizioni sociali del capoluogo campano (<http://www.totyuggieri.it/reportage/>). Immersi in uno scenario più affollato che vuole restituirci volutamente il rumore di fondo, i personaggi fotografati da Ruggieri hanno l’identica sete di intimità di quelli di Aya. Lo sguardo dell’uomo che si isola in preghiera, inginocchiandosi in mezzo a una moltitudine di persone, la ragazza che incede tra la gente reggendo con naturalezza una statua di Cristo prossima alla processione, si fanno strada dall’oscurità e appaiono come scolpiti nella luce. Una trama barocca esente da tragedia fa da sfondo ai personaggi fotografati da Aya e Ruggieri, accomunandoli in uno spazio al riparo da qualsiasi etichetta. L’anziana donna che nel mercatino di piazza Alfalfa si pone davanti all’obiettivo con aria interrogativa, ha la stessa spontaneità delle due ragazzine che passeggiano con fierezza sull’asfalto bollente del lungomare partenopeo. Mentre la prima è simmetricamente incorniciata da una folla di uomini di spalle intenti ad occuparsi di cose quotidiane, alle due ragazze fanno da sfondo automobili in doppia fila. Ma aprono entrambe uno spazio vitale e sacro in cui è possibile penetrare. Perché Napoli e Siviglia sono più vicine che mai, accomunate da un dono prezioso, che è quello di vivere prive di affanno per il futuro. Non scavano nella memoria alla ricerca di una dimensione perduta ma parlano il primo linguaggio sacro della poesia, in una catena di parole che è continua restituzione di un tempo presente che non divora. D’altronde, cosa c’è di più eternamente sacro di un gruppo di donne e bambini accalcati sui balconi di un palazzo dismesso nel quartiere di San Bernardo durante la Semana Santa e di una donna che vende Marlboro nel centro storico di Napoli, poggiata su un manifesto che ricorda un vecchio convegno sul *De Rerum Natura* di Lucrezio?

Paola Setaro

La oscuridad habitada por la luz.

Sevilla y Nápoles a través de los ojos de Atín Aya y Antonio Ruggieri

Hay una fuerte huella sacra, en los retratos fotográficos de Atín Aya, que recuerda a los personales de Zurbarán. Hieráticos y silenciosos, parecen llamarnos a la contemplación y a un llanto sin tristeza. Como en las jarras de cerámica, en las flores o en los trozos de pan, del mismo modo en las miradas de los monjes, santos y santas adquiere forma la silenciosa pintura del artista originario de Fuente de Cantos y trasladado a Sevilla en 1629 a la edad de treinta y un años. Los ojos del fotógrafo sevillano Atín Aya, nacido en 1955 y prematuramente desaparecido en 2007, probablemente se quedaron tan sorprendidos ante el San Hugo que se inclina hacia un plato mientras ve transformarse la carne en ceniza, y ante la serie de santas sumergidas en una gracia ya lejana del martirio, que desde ese momento para él fueron imprescindibles. El trabajo de Aya, que en 1981 se trasladó a Madrid para estudiar en la escuela Photocentro, se concentra en Andalucía y en esta tierra realiza gran parte de sus trabajos. Recordado sobre todo por Marismas del Guadalquivir (1991-1996), obra que refleja las duras condiciones de vida de los habitantes de las marismas que más tarde inspiró a Alberto Rodríguez, director de la película La Isla Mínima del 2014, realizó también una serie de fotografías, Paisanos, pensadas para una exposición que fue organizada, solo tras su muerte, por el Centro Andaluz de Fotografía en el 2011 (<https://www.caborian.com/wp-content/uploads/2011/01/Catalogo-Atin-Aya-Paisanos>). En ellas se concentra en el ánimo de cada personaje, con una extraordinaria creatividad introspectiva que hace intuir toda su pureza, adoptando las formas compositivas de una eficacia simple y a la vez densa, características que definen su estilo. El zapatero de la calle Galera, la mujer que deja las bolsas de la compra para dedicarse a la oración en la iglesia de San Juan de la Palma y el sacerdote que dialoga con la escultura de Cristo en una parroquia del barrio de Triana, no solo evocan el silencio majestuoso de Zurbarán, sino que además transportan a quien las mira a las calles y los rostros de Nápoles fotografiados por Antonio Ruggieri. Desde el 2007 foto fija de las producciones de la sede de la RAI en Nápoles, autor de Diamond Dogs - Officina post industriale 1984 – 1987, donde indagó el imaginario sumergido del underground italiano en el local Diamonds Dogs, sede de una comunidad artística de Nápoles, en los años Ochenta y Noventa colabora con numerosas publicaciones periódicas italianas realizando reportajes sobre las condiciones sociales de la capital de la Campania (<http://www.totyuggieri.it/reportage/>). Sumergidos en un escenario más concurrido intencionado a devolvernos el sonido de fondo, los personajes fotografiados por Ruggieri tienen la una sed de intimidad idéntica a los de Aya. La mirada del hombre que se aísla en oración, arrodillándose en medio a una multitud de personas, la muchacha que intercede entre la gente sujetando con naturalidad una estatua de Cristo próxima a la procesión, se abren camino desde la oscuridad como esculpidos en la luz. El telón de fondo de los personajes fotografiados por Aya y Ruggieri es una trama barroca exenta de tragedia, aunándolos en un espacio protegido de cualquier tipo de etiqueta. La anciana mujer que en el mercadillo de la plaza de la Alfalfa se pone delante del objetivo con un aire interrogativo, tiene la misma espontaneidad de las dos muchachas que orgullosamente pasean sobre el asfalto abrasador del paseo marítimo partenopeo. Mientras la primera está enmarcada simétricamente por una multitud de hombres de espaldas mientras realizan labores cotidianas, las dos muchachas tienen como fondo automóviles aparcados en doble fila. Pero ambas abren un espacio vital y sacro en el cual es posible penetrar. Porque Nápoles y Sevilla están más cercanas que nunca, aunadas por un don precioso, que es el de vivir libres de angustia por el futuro. No excavan en la memoria buscando una dimensión perdida, sino que hablan el primer lenguaje sagrado de la poesía, en una cadena de palabras que es la continua devolución de un tiempo presente que no devora. Por otra parte, ¿hay algo más eternamente sacro que un grupo de mujeres y niños agolpados en los balcones de un palacio abandonado del barrio de San Bernardo durante la Semana Santa y que una mujer que vende Marlboro en el casco histórico de Nápoles, apoyada en un anuncio que recuerda un viejo convenio sobre el De Rerum Natura de Lucrezio?

Paola Setaro

me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi
1 2 3 4 **5** 6 7 8 9 10 11 **12** 13 14 15 16 17 18 **19** 20 21 22 23 24 25 **26** 27 28 29 30



Napoli e Siviglia. Le feste dei tori

La presenza spagnola nei territori italiani fece sì che molte delle sue usanze fossero assimilate come proprie; tra queste spiccano le feste dei tori, che venivano celebrate in Italia già dalla fine del Medioevo nella modalità denominata *caccia ai tori*. Fu, tuttavia, durante l’Età Moderna che le feste dei tori crebbero di numero nelle zone poste sotto il dominio della corona spagnola. Si trattava di feste cavalleresche dove i tori servivano alla nobiltà come pratica comune per esercitarsi alla guerra.

A Napoli, dal XVI secolo, venivano organizzate feste dei tori simili a quelle spagnole a San Giovanni a Carbonara e a Largo di Castello. Tali aree rettangolari allungate furono lo scenario di feste allestite per ricorrenze reali alle quali partecipavano i viceré e la nobiltà napoletana. Una delle più rappresentative fu quella che si tenne nel 1657 per la nascita del Principe delle Asturie, Felipe Próspero, organizzata dal viceré conte di Castriillo e descritta nel libro *Fiesta celebrada en Nápoles por el nacimiento del Serenísimo Príncipe de España*, dove si paragona l’ambiente napoletano alle feste dell’antica Roma. Vi partecipò anche Emmanuele Caraffa, figlio del duca di Nocera, rinomato fantino che, montando “alla gineta” (con le staffe corte), corse con i tori con tale maestria da essere equiparato agli antichi atleti greci.

Per tutto il XVII secolo, continuarono a essere celebrate le feste cavalleresche di tori così come la cosiddetta *caccia ai tori*, e tra le più importanti vi furono quelle del 1680 presiedute dal viceré Pedro Antonio de Aragón. In tale occasione vennero liberati dieci tori da combattimento, parteciparono la nobiltà e i due toreri professionisti: Emmanuel Domine e Gaspar Viatelli. Per avere un’idea di queste feste si può ammirare l’interessante dipinto che decora uno degli edifici più importanti della capitale partenopea: Castel Nuovo. Si tratta di un affresco che ricopre totalmente la lunetta ogivale della controfacciata dell’arco di trionfo dedicato ad Alfonso de Aragón. Rappresenta un ambiente architettonico al cui interno si celebra una festa cavalleresca con tori. Lo spazio è stato identificato come la Plaza Mayor di Madrid e lo stile riproduce un modello pittorico riscontrabile anche in diversi dipinti anonimi conservati in vari musei madrileni oltre a quello del Museo del Teatro della Scala di Milano. Non si conoscono le ragioni dell’opera, la cui paternità è stata in questo caso attribuita a Domenico Gargiulo.

Il rapporto più stretto delle feste dei tori tra Napoli e Siviglia si percepisce nella realizzazione dell’arena della Real Maestranza. La lunga storia della costruzione della Plaza de Toros di Siviglia affrontò varie vicissitudini dall’inizio de lavori nel primo quarto del XVIII secolo. Fino a quel momento a Siviglia, come a Napoli, le feste dei tori venivano celebrate in diverse piazze cittadine a pianta quadrangolare. Le prime arene costruite a Siviglia furono realizzate in legno con una tribuna all’interno e un posto d’onore per le autorità. Nel 1733 ne venne edificata una di forma circolare che evocava gli antichi anfiteatri romani e, nello specifico, l’anfiteatro della città romana Italica (Siviglia), ancora conservata. A partire dal decennio del 1740, ebbe inizio la costruzione in pietra seguendo il modello della Plaza de Toros di Madrid progettata da Juan Bautista Sachetti, la cui parte esterna era una semplice parete intonacata, senza decorazioni e con porte e finestre.

Questo modello fu imitato fino al 1763, quando re Carlos III di Spagna (Carlo VII di Napoli) intervenne nella progettazione dell’opera, comunicando alla Real Maestranza che la parte esterna della piazza avrebbe dovuto presentare una galleria aperta al secondo piano affinché apparisse più bella. Il re conosceva bene l’anfiteatro di Pompei poiché aveva diretto gli scavi durante il suo regno a Napoli e perciò desiderava che l’esterno della Plaza de Toros di Siviglia assomigliasse a quello dell’anfiteatro di Pompei. L’originalità di questo anfiteatro rispetto a quelli romani sta nella presenza di un corridoio esterno o *ambulacro* che circonda la parte superiore degli spalti. Il modello fu copiato nella Plaza de Toros di Siviglia, l’unica al mondo che possiede questo corridoio esterno. Per questo motivo l’edificio è gemellato con l’anfiteatro di Pompei. La passione napoletana per le feste continuò per tutto il XIX secolo e, per l’incoronazione del re Fernando II di Borbone, fu inaugurata una Plaza de Toros dove si esibirono importanti toreri spagnoli e italiani. Fu smantellata nel 1862 e fu conservata fino al 1943, quando venne distrutta da un bombardamento.

Fátima Halcón

Nápoles y Sevilla. Fiestas de toros

La presencia española en territorios italianos motivó que muchas de sus costumbres fueran asimiladas como propias, entre las que destacamos las fiestas de toros, practicadas en Italia desde finales de la Edad Media, en la modalidad denominada caccia ai tori. Durante la Edad Moderna, las fiestas de toros aumentaron en las zonas que estuvieron bajo dominio de la monarquía hispánica, fueron fiestas caballerescas con toros, que sirvieron a la nobleza como práctica común de ejercicios para la guerra.

Nápoles tuvo fiestas de toros similares a las realizadas en España desde el siglo XVI en San Giovanni a Carbonara y en el Largo di Castello. Estos espacios, cuadrilongos, sirvieron de escenario para los festejos celebrados con motivo de efemérides reales y en las que participaban los virreyes y la nobleza napolitana. Una de las más representativas fue la celebrada en 1657 por el nacimiento del Príncipe de Asturias, Felipe Próspero, organizadas por el virrey conde de Castriillo y recogidas en el libro Fiesta celebrada en Nápoles por el nacimiento del Serenísimo Príncipe de España donde se compara el ambiente napolitano con las fiestas que se desarrollaron en la antigua Roma. En ellas participó Emanuele Carafa, hijo del duque de Nocera, reconocido jinete que, montando a la gineta, corrió los toros con tal maestría que se le comparó con los antiguos atletas griegos.

Durante todo el siglo XVII, las fiestas caballerescas de toros y las denominadas caccia ai tori continuaron celebrándose, siendo una de las más notables las de 1680 presididas por el virrey Pedro Antonio de Aragón. Se soltaron 10 toros bravos, participó la nobleza y dos toreros Emmanuel Domine y Gaspar Viatelli. Este tipo de fiestas puede verse en la interesante pintura que adorna uno de los edificios más notables de la capital partenopea: Castel Nuovo. Es una pintura al fresco que cubre en su totalidad el luneto ojival de la contrafachada del arco de triunfo dedicado a Alfonso de Aragón. Representa una vista arquitectónica en cuyo interior se está celebrando una fiesta caballeresca con toros. Se ha identificado el espacio como la plaza Mayor de Mayor de Madrid y la imagen reproduce un modelo pictórico similar a varias pinturas anónimas conservadas en diversos museos madrileños además de la del Museo del Teatro de la Scala de Milán. Se desconocen los motivos del encargo cuya autoría se ha atribuido a Domenico Gargiulo.

La relación más evidente de las fiestas de toros entre Nápoles y Sevilla la tenemos en la construcción del coso taurino de la Real Maestranza. La larga historia de la construcción de la plaza de toros de Sevilla pasó por diversas vicisitudes desde que, en el primer cuarto del siglo XVIII, se comenzaran las obras. Hasta ese momento, en Sevilla, al igual que en Nápoles, las fiestas de toros se celebraban en diversas plazas cuadrangulares de la ciudad. Las primeras plazas de toros construidas en Sevilla fueron de madera con un graderío en su interior y un lugar de honor para la presidencia de los festejos. En 1733 se construyó una de forma circular, evocando los antiguos anfiteatros romanos y, en concreto, el anfiteatro de la ciudad romana de Itálica (Sevilla) que todavía se conservaba. A partir de la década de 1740 comienza a edificarse de cantería siguiendo el modelo de la plaza de toros de Madrid que había proyectado Juan Bautista Sachetti cuya parte externa era una sencilla pared enfoscada, sin decoración y sólo abierta por los vanos de puertas y ventanas.

Ese modelo se siguió hasta que en 1763 el rey Carlos III de España intervino en el proyecto de la obra, indicándole a la Real Maestranza que la parte externa de la plaza debía tener una galería abierta en su segundo piso para hacerla más bella. El rey conocía bien el anfiteatro de Pompeya cuyas excavaciones había dirigido durante su reinado en Nápoles y por ello quería que el exterior de la plaza de toros de Sevilla fuese similar a la del anfiteatro pompeyano. La originalidad de ese anfiteatro si lo comparamos con otros romanos es la presencia de un pasillo exterior o ambulacro que rodea la parte superior de las gradas. Ese es el modelo que se copió en la plaza de toros sevillana, la única en el mundo que posee ese corredor externo, hermanando este edificio con el anfiteatro pompeyano. La afición napolitana a los festejos taurinos continuó durante el siglo XIX, tuvo una plaza de toros inaugurada con motivo de la coronación del rey Fernando II de Borbón donde actuaron relevantes toreros españoles e italianos. Fue desmantelada en 1862, manteniéndose hasta 1943 que fue destruida por un bombardeo.

Fátima Halcón



CAJA RURAL
DEL SUR

dicembre 2023

ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do lu ma me gi ve sa do
1 2 **3** 4 5 6 7 **8** 9 **10** 11 12 13 14 15 16 **17** 18 19 20 21 22 23 **24** **25** **26** 27 28 29 30 **31**





Santa María la Blanca



Palacio Bucarelli



Teatro Lope de Vega



Palacio de la Condesa de Lebrija



Museo de Bellas Artes



Casa de Pilatos



Palacio del Marqués de la Motilla



Catedral - Sala Capitular



Archivo de Indias



Palacio Arzobispal



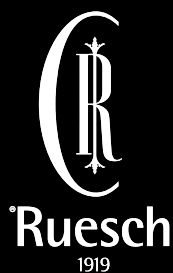
Palacio de las Dueñas



Real Marstranza de Caballería

In apertura: Casa de Pilatos

In prima pagina e in chiusura: Real Alcázar





ASSOCIAZIONE CULTURALE
"DI MEO VINI AD ARTE"

