



FIESTA Y CEREMONIA
en la corte virreinal de Nápoles
(siglos XVI y XVII)



Dirigido por

GIUSEPPE GALASSO

JOSÉ VICENTE QUIRANTE

JOSÉ LUIS COLOMER

CEEH

Centro de Estudios
Europa Hispánica

Ideologie del potere nell'azione dei viceré spagnoli di Napoli

AURELIO MUSI

Ideologie e modernità europea

Si è indotti generalmente a credere che il termine-concetto *ideologia* possa essere più propriamente usato solo per il periodo successivo alla rivoluzione francese e che esso abbia a che fare unicamente con gli orientamenti e i movimenti ideali e politici all'origine dei moderni partiti europei. Dunque, chi avesse l'ardire di utilizzarlo per altri contesti e altri tempi storici non potrebbe sfuggire agli anatemi dei puristi del linguaggio storiografico, oggi più che mai protesi a depurare la ricostruzione e l'interpretazione dei processi storici d'antico regime dalle presunte scorie e dalle presunte incrostazioni depositate tra Ottocento e Novecento, vere responsabili – a parer di quei puristi – della proiezione sul passato dei problemi del presente e dell'invenzione di miti e fantasmi come, per fare qualche esempio, il feudalesimo o lo Stato moderno.

E' perciò più che mai opportuno che chiarisca i significati attribuiti al concetto *ideologie* – e l'uso del plurale è importante – in questo mio contributo. I significati sono per lo meno quattro:

- a) L'espressione della tendenza di individui e gruppi a generalizzare e conferire apparenza di universalità a ciò che è particolare;
- b) Tutte le forme di comunicazione di una visione del mondo, tese a persuadere ed influenzare per meglio comandare e ottenere obbedienza;
- c) Connessa fortemente a b), la codifica di immagini, miti, stereotipi;
- d) Il confronto e la competizione con altre ideologie al fine del conseguimento del primato.

ne, a volte in termini di corrispondenza, a volte in termini dialettici e conflittuali, con la rappresentazione ideologica di controparti o interlocutori come, ad esempio, gruppi e rappresentanti della cultura politica napoletana. Soprattutto, quando si parla di *ideologie* a proposito della carica vicereale nel sistema imperiale spagnolo, bisogna tenere in forte considerazione due fattori fra loro connessi: il grado di autonomia reale delle ideologie vicereali del potere; il rapporto tra simbolica del potere imperiale e simbolica del potere vicereale.

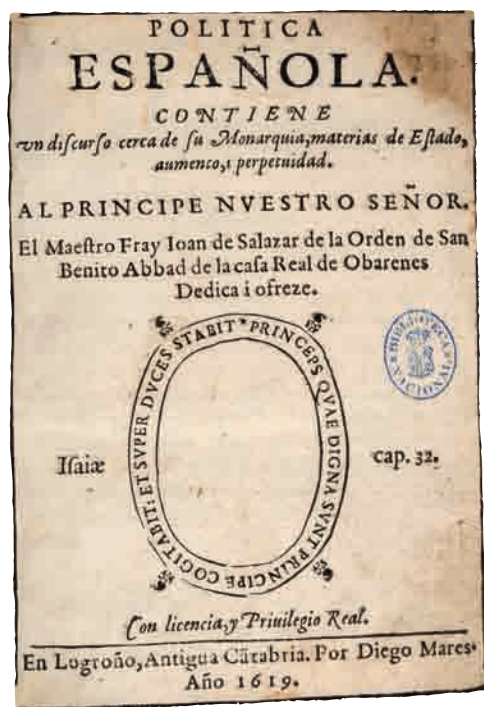
Il re è uno, la sovranità è indivisibile, il potere della dinastia degli Asburgo ha nei viceré un potente strumento di rappresentazione che deve in primo luogo esaltarne la funzione. Non disponiamo di soddisfacenti ricerche sul rapporto fra la simbolica del potere dei sovrani spagnoli e la simbolica del potere vicereale. I cicli e i passaggi della prima sono in stretta correlazione con i cicli e i passaggi della seconda. Come venne costruendosi la simbolica del potere imperiale a partire da Carlo V e a continuare con i suoi successori sul trono di Spagna?³ I piani di sviluppo furono essenzialmente tre: la ricerca delle fonti di legittimità fondata soprattutto sull'elaborazione del mito di Roma; l'idea della «monarchia universale»; la costruzione di cicli metaforici e iconografie risponenti alla struttura e ai bisogni del sistema imperiale spagnolo.

Il richiamo a Roma ha una doppia e differente funzionalità. Dal piano del sovrano e dei vertici del sistema serve ad esaltare lo spazio globale e la lunga durata dell'impero. Dal piano del rapporto tra governanti e governati, visto dalla parte dei secondi e in particolare dei sudditi di alcune province europee, serve a rivendicare ed esaltare un preciso modello di governo del territorio. E' bene analizzare separatamente i due piani.

Sui domini del re di Spagna non tramonta mai il sole precisamente come nell'impero romano. E' stato John Elliott, nel suo splendido studio sul conte-du-



1. Frontespizio inciso di *Conservación de monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el Consejo hizo al señor rey don Felipe tercero* (Madrid, Imprenta Real, 1626, fol.), di Pedro Fernández Navarrete. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



2. Frontispizio di *Política española* (Logroño, Diego Mares, 1619, in-4°), di Juan de Salazar. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

ca d'Olivares⁴, a riportare l'attenzione sulla ripresa di un'immagine costruita nell'età di Filippo II, ma che vive uno straordinario rilancio come base di legittimazione del miraggio imperialistico dell'Olivares tra gli anni Venti e Trenta del Seicento. Il richiamo all'impero romano è in Fernández Navarrete (fig. 1), che cita Claudiano, e l'antecedente immediato è Ludovico Ariosto che, nell'*Orlando Furioso*, cita Virgilio e contribuisce alla diffusione dell'immagine «globale» dell'impero spagnolo nel XVI secolo. Altrove il Re Cattolico è rappresentato come un novello Atlante: egli deve portare il peso di un complesso di domini che attraversano tutto il mondo, dall'Italia alle Filippine, dal Portogallo a Ceylon. Spazio e durata: nel 1619 il benedettino Juan de Salazar (fig. 2) proclama che «la Monarchia spagnola durerà per moltissimi secoli e sarà l'ultima»⁵.

Le basi di questa rappresentazione sono gettate dopo il 1580, nella fase dell'imperialismo attivo di Filippo

II. Ferrante Carafa, marchese di San Lucido, un nobile intellettuale napoletano, proprio negli anni Ottanta scrive che la Spagna è la «seconda Roma». Carlo V ha superato Augusto non solo perché con i domini d'oltremare ha creato l'«impero dei due mondi», che va dall'uno all'altro polo del pianeta, ma anche e soprattutto perché ha trasferito nel politico la Roma cristiana, ponendosi al servizio del vero Dio⁶.

L'eredità di Roma passa alla Spagna innanzitutto a livello della concezione dell'impero come dominio, controllo militare e giustizia. In secondo luogo, come già detto, la stessa costituzione dell'impero, a partire da Carlo V, si fonda sulla continuità fra romanità e cristianità, fra *imperium* e *sancta Respublica*. In terzo luogo da Roma cristianizzata la Monarchia carolina, quindi filippina, assorbe l'identità tra *barbaro* e *pagano*. Infine, l'eredità universalistica: «il trapianto dell'idea di *civitas* nel mondo cristiano confortava la percezione di una differenza tra chi era incluso nell'impero romano universale e chi, invece, ne era escluso. A quest'eredità universalistica, svilup-

pata nei secoli e consolidata da un'élite colta e capace di una persuasione efficace, gli imperi europei d'oltremare e, soprattutto, quello spagnolo, non poterono mai rinunciare»⁷.

Il secondo piano della fortuna del mito di Roma attiene al rapporto tra dominanti e dominati, cioè al modello di governo. Quando alcuni anni fa ho studiato i tempi e i modi della preparazione politica e intellettuale della rivolta napoletana del 1647-1648⁸, mi sono imbattuto in produzioni intellettuali di vario genere, dalla storiografia, ovviamente, alla poesia, ai «discorsi accademici», alla pubblicistica politica ecc. che, a partire soprattutto dalla fine del Cinquecento e fino alla vigilia dei moti di Masaniello, esaltano il mito della Napoli antica nella Napoli moderna, il modello della «libera repubblica napoletana» federata con Roma e relativamente autonoma dal potere centrale⁹. Lo storico Giovanni Antonio Summonte de' Pietri nel 1634 (fig. 3), sulla scia di un altro storico napoletano, Francesco Antonio Summonte, sostiene che al tempo di Augusto la città di Napoli era libera e «signora etiamdio di altre città». Lo status di «colonia» non è in contraddizione «conciosiacosachè può la colonia esser repubblica federata e compagna dello imperio». Napoli non fu mai soggetta ai romani, «fu anzi municipio di Repubblica libera, e i Napoletani sono chiamati municipi, cioè cittadini romani, partecipi degli honori e de' privilegi Romani e senza punto riconoscere l'imperio romano». Napoletani e romani erano fra loro «compagni e congiunti in lega ed amicizia» e «conveniva per comune utilità che si sovvenissero l'un l'altro»¹⁰.

Al di là della motivazione ideologica e politica contingente, è qui evidentemente configurato un modello di organizzazione del mosaico imperiale, che ha la sua fonte di legittimazione in una particolare lettura del rapporto tra Napoli e Roma: un modello «federativo», rispettoso dell'autonomia e delle libertà territoriali, abbastanza distante dalla pratica del sistema imperiale spagnolo soprattutto nei due decenni che precedo-



3. Frontespizio *Dell'Historia Napoletana* (Napoli, Gio. Domenico Montanaro, 1634, fol.), di Francesco de' Pietri. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



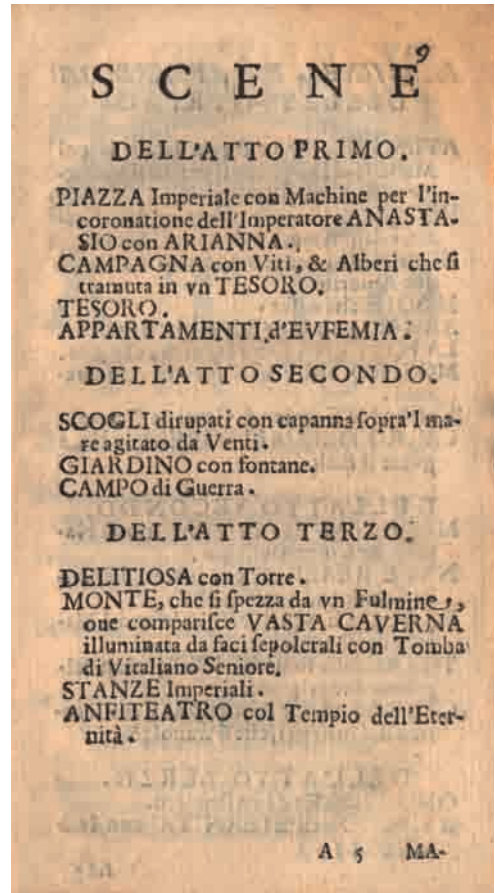
4. Tiziano, *Carlo V dopo la battaglia di Mühlberg*. 1548.
Olio su tela, 335 x 283 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Un gran Carlo invitto
e il suo figliuol Filippo, ch'al nemico
othoman vincerà, c'ha il mondo afflitto
et forse ancor (se non s'emmenda) Henrico
che unite s'è col rio Signor d'Egitto:
sì che fatto costui sì l'uno Ovile
et l'un Pastor, col sempiterno Aprile¹¹.

Ora, sotto Filippo II, la base della monarchia universale è il suo fondamento cattolico che le garantisce «unità» ed «eternità»: ed è questo fondamento a legittimare la spinta egemonica e l'imperialismo attivo filippino. La sua missione di civiltà si deve



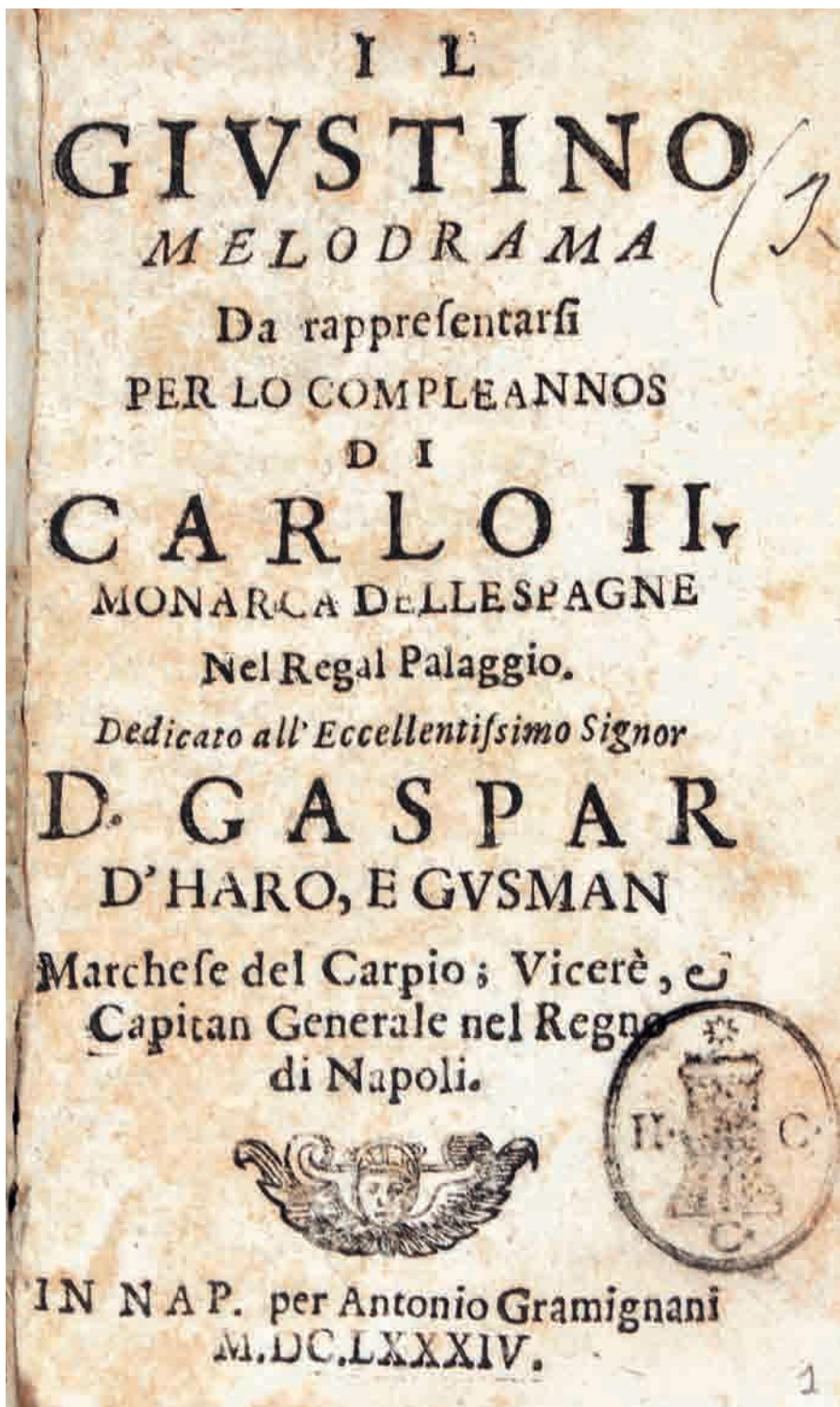
1. *Libretto* titlepage of *Il Giustino* (Venice, Francesco Nicolini, 1683, in-8°), by Nicolò Beregan. Venice, Biblioteca Casa Goldoni.



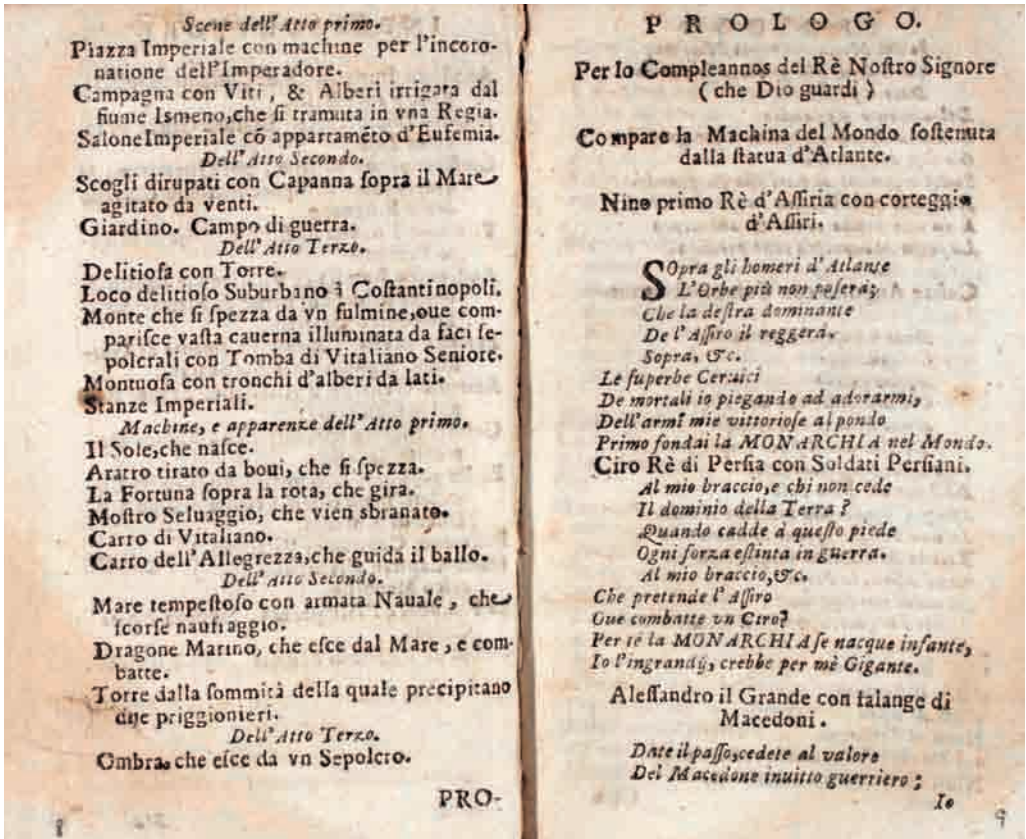
2. *Libretto* list of scenes of *Il Giustino* (Venice, Francesco Nicolini, 1683, in-8°). Venice, Biblioteca Casa Goldoni.

had even surprised the Italian stage engineer Baccio del Bianco decades earlier at the court of Philip IV when Carpio had demanded them for the Spanish semi-operas⁴⁸. In his Madrid productions, Carpio had been inclined to take extravagant risks that resulted in accidents and near accidents⁴⁹. In Naples in 1684, the overall impact of the visual changes to *Il Giustino* went beyond just ensuring that the opera was visually impressive. In my view, the changes wrought by Carpio's team in Naples were intended to shape a new identity for the opera—to brand it as a «Spanish» production for a Spanish king's birthday, while bringing the opera into the fabric of Carpio's personal history.

As Carpio was a connoisseur of paintings and master of visual display, the visual effects in *Il Giustino* were modified in several ways for his 1684 production. The su-

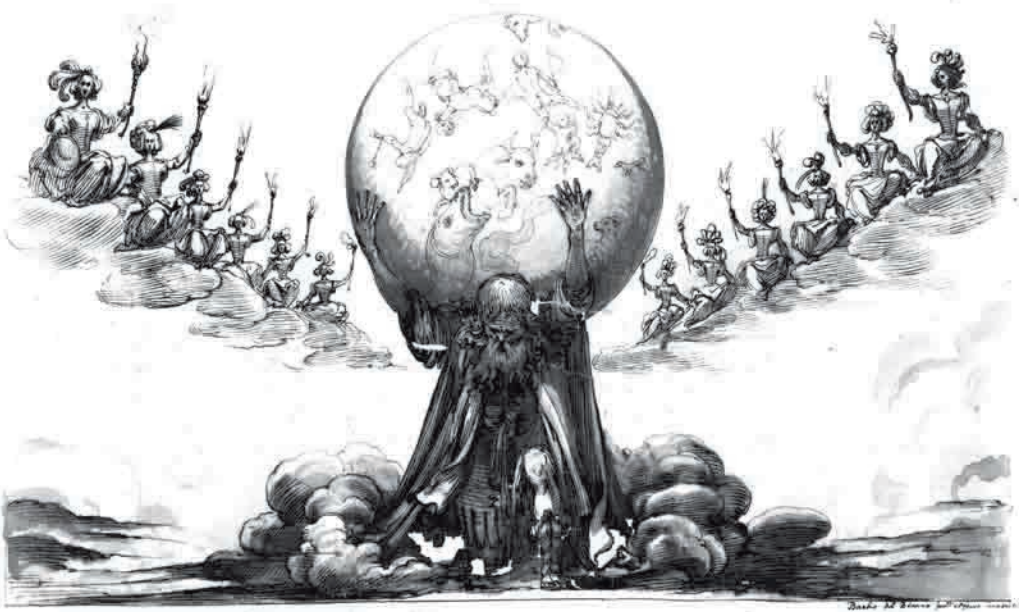


3. Libretto titlepage of *Il Giustino* (Naples, Antonio Gramignani, 1684),
by Nicolò Beregan. Rome, Biblioteca Casanatense.



4. Libretto list of scenes and opening of prologue of *Il Giustino* (Naples, Antonio Gramignani, 1684). Rome, Biblioteca Casanatense.

pernatural first scene of act 1 that in Venice had included Venus, Hymen, and various Graces (typical of Venetian opera in this period), was removed entirely, but the figure of the Atlas sustaining the globe on his shoulders was retained and moved to the new elaborately musical and visual allegorical Prologue, where the Atlas presides over the glorification of monarchy sung by four ancient kings (Nino of Assyria, Ciro of Persia, Alexander the Great with Macedonians, and the Roman Caesar Augustus; figs. 5a–b and 6). When an earthquake arrives, the huge globe on Atlas' shoulders breaks into four pieces representing the four regions of the Spanish empire—Europe, Asia, Africa, and America—and a giant statue of Charles II is thrust into view from the center of the broken globe, as the allegorical figure of Monarchy (a soprano) sings in praise of the Hapsburg cause and Charles II. The Atlante figure sometimes appeared in the balli attached to Venetian operas, but the complete allegory in this prologue was abso-



7b. Baccio del Bianco, drawing with Atlante holding the globe on his shoulders and dancers as signs of the zodiac being lowered to the stage on clouds, from the 1653 production of *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (text by Calderón de la Barca). Pen and brown ink and brown wash over black chalk, 302 x 385 mm. Cambridge, Harvard University, Houghton Library.

Perrucci, probable author of the *loa* to *Il Giustino*, acknowledged this explicitly in his treatise *Dell'arte rappresentativa*⁵⁵. The music for the brilliant and politically appropriate Naples 1684 prologue to *Il Giustino* is the only surviving musical score for a prologue or *loa* from any of the operas produced in Naples in this period (as far as is known). The complete *loa* allows a rare glimpse of the collaboration between patron and composer—a sense of how Carpio's personal and political agenda was made audible. Scarlatti's music expands the prologue, setting a more elaborate text than the one published in the libretto. The musical score features two allegorical characters not included in the printed libretto: La Giustizia and La Pietà sing solo arias and participate in the final ensemble. These particular allegorical figures were not at all typical of Venetian opera⁵⁶. They were invented by Perrucci and Scarlatti to carry out the political work expected by the viceroy in this *loa*. The music of this *loa* in the Naples score also suggests that some attempt was made to brand the opera with the kind of conventionally Spanish musical arrangement appropriate to an heroic *loa*. Although Alessandro Scarlatti most likely had little exposure to Spanish music, he may have had opportunities to hear it in