

I

# LECCE BAROCCA

l'altare barocco salentino dal '500 al '700



Politecnico di Bari  
Dipartimento DICAR  
Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura

Corso di Laurea Magistrale a ciclo unico in Architettura  
Laboratorio di Laurea  
a.a. 2018/2019

# I

## LECCE BAROCCA

l'altare barocco salentino dal '500 al '700

Relatore  
Prof. Arch. Gabriele Rossi

Correlatori  
Prof. Arch. Gian Paolo Consoli  
Prof. Arch. Carlo Moccia

Laureandi  
Greta Bellomo  
Mara Donzella  
Annaclelia Rella  
Stella Troccoli  
Lorenzo Vitale

Collegio Docenti  
Prof. Arch. Valentina Castagnolo  
Prof. Arch. Matteo Ieva  
Prof. Arch. Domenico Pastore  
Prof. Ing. Pietro Stefanizzi



# INDICE

## I. LA GENESI DELL'ALTARE BAROCCO

L'ALTARE: ETIMOLOGIA E SIMBOLISMO	13
I PRIMI ALTARI CRISTIANI	14
L'EVOLUZIONE DELLA FORMA	
L'ALTO MEDIOEVO	16
IL PERIODO ROMANICO	16
IL DUECENTO	19
IL RINASCIMENTO	20
IL BAROCCO E IL CONCILIO DI TRENTO	24
CONCLUSIONI	25
	5

## II. LE ANALOGIE TRA IL RETABLO SPAGNOLO E L'ALTARE LECCESE

### ATTRAVERSO IL REGNO DI NAPOLI

IL BAROCCO LECCESE E LE IPOTESI DI INFLUENZE, RAPPORTI E ANALOGIE CON LA SPAGNA	33
IL RETABLO, CENNI STORICI E DESCRIZIONE	35
LE TIPOLOGIE DEL RETABLO SPAGNOLO	37
IL RETABLO NOVOHISPANO: L'ALTARE MESSICANO	47
IL REGNO DI NAPOLI, LA SPAGNA E LECCE	48
L'ALTARE NAPOLETANO	53
LE PROVINCE DEL REGNO DI NAPOLI: TERRA DI BARI E CAPITANATA	59
LE PROVINCE DEL REGNO DI NAPOLI: REGNO DI SICILIA	62
CONCLUSIONI	66

**III. IL BAROCCO**

INTRODUZIONE AL BAROCCO NAZIONALE	77
INTRODUZIONE AL BAROCCO LECCESE	78
CARATTERI FONDAMENTALI	80
L'EVOLUZIONE DELLA FACCIATA	83

**IV. L'ALTARE BAROCCO: DAL MODELLO ALLA CRONOTASSI**

IL DISPOSITIVO DI RAPPRESENTAZIONE	
LA NECESSITÀ DI UN DISPOSITIVO	93
IL MODELLO	95
LO SCHEMA E IL DISEGNO TEORICO	99
LA LEZIONE DI DURAND E IL SENSO DI ABITARE	101
LA MODELIZZAZIONE DELL'ALTARE E LA SUA LETTURA CRITICA	
L'ANATOMIA DELL'ALTARE	107
IL METODO E L'INDAGINE TASSONOMICA	116
LE AGGREGAZIONI E I TIPI	126
IL PROCESSO GENERATIVO	127
LA CRONOTASSI DELL'ALTARE	
L'INDAGINE STORIOGRAFICA E LE FONTI ARCHIVISTICHE	152
L'ALTARE NEL TEMPO E LA SUA EVOLUZIONE	198
CONCLUSIONI	211

**V. LA COLONNA NEGLI ALTARI BAROCCHI**

LA LEGGENDA DEL TEMPIO DI SALOMONE	237
L'INFLUENZA DELLA CONTRORIFORMA SULLA PRATICA ARTISTICA	238
LA PERGOLA COSTANTINIANA E IL BALDACCHINO DI BERNINI	244
LA COLONNA SALOMONICA NELLA TEORIA ARCHITETTONICA	247
L'EVOLUZIONE DELLA COLONNA TORTILE SALENTINA	251
METODOLOGIA E REGOLE COSTRUTTIVE: LA COLONNA TORTILE E I SUOI MODELLI	252
RINGRAZIAMENTI	295

## INTRODUZIONE

Valentina Castagnolo, Domenico Pastore, Gabriele Rossi

### LA TESI LECCE BAROCCA.

L'altare barocco salentino dal '500 al '700 dà avvio ad un nuovo filone di studi sull'architettura barocca salentina e si avvale della ricca documentazione prodotta nelle campagne di rilievo condotte nell'ambito dei Corsi di Rilievo dell'Architettura. Gli studi ed i rilievi degli esempi più significativi hanno già avuto divulgazione scientifica nella collana Monografie di Rilievo. Architettura barocche di Terra d'Otranto, edita per i tipi Aesei Editore.

Sebbene l'altare barocco costituisca l'elemento distintivo della spazialità interna nelle chiese salentine, manca a tutt'oggi un quadro generale del fenomeno che ne individui tipologie, modelli, soluzioni e ne consideri anche le trasformazioni, evoluzioni e sostituzioni nel tempo. Escludendo alcuni studi specifici su aspetti particolari di questi modelli e sulle personalità degli scultori/architetti che li hanno realizzati, gli studi sugli altari sono prevalentemente appannaggio di storici dell'arte che considerano questi manufatti elementi scultorei di arredo sacro. Il lavoro di ricerca condotto in questa tesi ha invece un approccio differente, sospende il

giudizio sulla componente scultorea, decorativa ed iconografica, incentrandosi invece sulla lettura della struttura architettonica contenuta nell'altare.

Il laboratorio di laurea ha avviato la sua attività con un censimento sistematico dei circa 200 altari presenti nelle chiese della città di Lecce, corredata da una completa schedatura fotografica, e, ove necessario, con nuovi rilievi.

Si è condotta allo stesso tempo una sistematica ricognizione negli archivi cittadini - in particolare in quello diocesano - analizzando in dettaglio le visite pastorali che dalla fine del '500 sino ai giorni nostri forniscono indicazioni sullo stato delle chiese e sulle loro trasformazioni, e ne descrivono le suppellettili, gli arredi e gli altari.

L'altare, dunque, è esaminato nella sua genesi evolutiva e simbolica e nella trasformazione della sua forma dalle origini sino alla configurazione assunta in seguito ai dettami della Controriforma. Il modello salentino poi è messo a confronto con i modelli coevi dei retablo spagnoli della madre patria e con le declinazioni messicane d'oltreoceano. Si è condotto un più accurato approfondimento

dei modelli napoletani e siciliani, di Terra di Bari e della Capitanata.

La particolarità dei modelli salentini ha reso necessario inquadrare il fenomeno del barocco leccese nell’ambito del contesto nazionale al fine di coglierne i caratteri fondamentali e come questi siano stati declinati nel periferico - tuttavia fortemente vivace - panorama della Terra d’Otranto.

In approfondimento specifico ha richiesto la relazione facciata/altare al fine di verificare l’assunto di vari studiosi del barocco leccese che paragonano l’altare barocco salentino ad una facciata di chiesa per connotati, dimensioni e soluzioni formali, come, viceversa, le facciate di molte chiese a grandi pale d’altare all’aperto per soluzioni formali, trasparenza e ricchezza di apparati.

La complessità delle soluzioni formali, compositive e decorative degli stessi altari ha reso indispensabile poi individuare un dispositivo di rappresentazione per una sistematica lettura delle differenti soluzioni. A tal scopo, per prima cosa si sono spogliati gli altari dei ricchi apparati decorativi disvelando la struttura dell’ordine architettonico divenuto oggetto della modellazione per elementi consentendo un’analisi tassonomica delle parti, dei modelli aggregativi e dei tipi, e individuare così il processo compositivo delle diverse soluzioni analizzate.

A partire dalle datazioni dirette, cioè apposte sugli altari, e quelle indirette, desunte dalle fonti archivistico o dal periodo di costruzione delle chiese o delle attribuzioni

storico-artistiche, gli altari sono stati ordinati secondo una sequenza cronologica che ha consentito di delinearne la loro evoluzione. Un approfondimento particolare ha richiesto l’ordine salomonico, presente negli altari barocchi salentini sin primi decenni del ‘600. Il confronto tra le diverse soluzioni - messe in relazione ai trattati che si diffondevano in quegli anni - consente di delineare un’evoluzione della colonna salomonica dal suo primo apparire come elemento vegetale attorcigliato in maniera spiraliforme al fusto di una semplice colonna, per giungere a soluzioni geometricamente più complesse e progressivamente sostituita con l’introduzione dell’ordine antropomorfo nel ‘700.

L’oggetto della proposta progettuale della tesi, infine, è la riproposizione dei principali poli liturgici e l’adeguamento delle chiese leccesi di San Matteo e del Rosario, a partire dall’analisi dell’evoluzione liturgica introdotta dal Concilio Vaticano Secondo e dalla disanima di una serie di esempi di adeguamento liturgico.

In conclusione, la tesi, avvalendosi degli strumenti del disegno, del rilievo e dell’indagine storico/archivistica da una parte e della lettura e interpretazione critica degli altari presenti nelle chiese della città di Lecce, propone un’ipotesi evolutiva tipologico/formale dell’altare barocco salentino dal ‘500 al ‘700 che può considerarsi una nuova lettura e tema di confronto con i più tradizionali studi di storia dell’arte.





I



# I

## LA GENESI DELL'ALTARE BAROCCO

Tra gli arredi<sup>1</sup> inseriti all'interno degli edifici ecclesiastici, l'altare è senza dubbio il più rappresentativo. Per comprenderne la sua forma, quale complesso macchinario scenografico che tiene assieme pittura, scultura ed architettura, è utile ripercorrere l'evoluzione del pannello decorativo posto alla base dell'altare che diviene il fulcro della rappresentazione. L'evoluzione della sua forma può essere spiegata in maniera univoca a causa dei differenti usi religiosi, culturali e artistici di cui si è detto. L'obiettivo è quindi definire il processo generativo dell'altare tramite l'analisi dei significati simbolici di cui è permeato, l'organizzazione degli spazi in relazione alla celebrazione liturgica, e un'indagine evolutiva - anche delle forme pittoriche - che determinano l'introduzione dell'ordine architettonico. Da "semplice cornice" diviene elemento compositivo scenografico protago-

nista della strutturazione dell'altare.

A causa dell'altare il tempio è santo, senza altare non c'è tempio, ma solo casa di preghiera.<sup>2</sup>

### L'ALTARE: ETIMOLOGIA E SIMBOLISMO

Partendo dall'etimologia, tentiamo di ricostruire la storia delle forme e dei significati dell'altare. Composto da *alere* ("nutrire") e *arere* ("bruciare")<sup>3</sup>, è subito chiara la dicotomia simbolica dell'altare visto contemporaneamente come luogo del fuoco e del nutrimento. Il motivo di questa dualità di significato è legato all'immagine dell'archetipo celeste<sup>4</sup> derivante dai culti Ebraico e Cristiano.

13

2 Di TESSALONICA , 14..

3 <http://etimo.it/?term=altare&find=Cerca>  
[03/06/2019]

4 Archetipo celeste, Altare disegnato da Dio.

"Mosè, come anche Davide e Salomone, non fanno altro che seguire fedelmente il modello che era stato mostrato loro in visione da Dio. Secondo la concezione della lettera agli ebrei, il tempio terreno di Gerusalemme e il suo altare erano l'immagine del

1 Strappa parla di Poli Liturgici, ovvero elementi fondamentali presenti all'interno della chiesa - altare, ambone, battistero, tabernacolo, sede del presidente e luoghi per la penitenza. La loro collocazione deve rispondere ad esigenze funzionali legate al rito, dimostrandone anche il proprio valore iconico.  
STRAPPA 2005, pp. 54-55.

Facendo riferimento al culto Ebraico, l’altare nasce come luogo dedicato ai sacrifici animali per la celebrazione del rito, ma contemporaneamente fa riferimento all’idea del banchetto, come d’altro canto avviene in ambito cristiano con la “memoria” dell’ultima cena. A differenza del culto ebraico, quello cristiano rende incruento il sacrificio animale tramite la comunione, facendo coesistere l’aspetto sacrificale all’aspetto conviviale. L’altare rappresenta quindi sia la mensa dell’ultima cena che la croce sulla quale Cristo sacrifica se stesso. Ne derivano due forme, metafora di due momenti eucaristici, l’altare e il tabernacolo, il primo atto a celebrare il sacrificio, e il secondo a custodire il risultato del sacrificio stesso.

Secondo il culto ebraico, nel Tempio di Gerusalemme<sup>5</sup> vi erano vari altari: il primo altare, dedicato al sacrificio, era l’altare degli olocausti, posizionato tra il sagrato e il Santo; l’altare dei profumi e la tavola dei pani dell’offerta risiedevano nel Santo; infine l’Arca dell’Alleanza posta su di una pietra nel sancta sanctorum.

santuario che è in cielo ed in cui è entrato Cristo, eterno sacerdote.”

<http://www.santipietroepaolo.net/Altare.pdf>  
[03/06/2019]

<sup>5</sup> Sede principale del culto dell’ebraismo classico, la sua fondazione è attribuita a Salomone nell’epoca monarchica (970-931 a.C.) fino alla sua distruzione da parte dei Romani nel 70 d.C. Era situato a Gerusalemme nella collina di Sion.

Possiamo quindi considerare come l’altare cristiano si conformi come una sorta di sintesi degli altari ebraici in quanto tiene assieme tutti i diversi significati simbolici in un’unica forma. Sorreggendo il tabernacolo ricopre anche il ruolo che era della pietra a sostegno dell’Arca dell’Alleanza<sup>6</sup>.

#### I PRIMI ALTARI CRISTIANI

Sulla base di queste considerazioni poniamo come punto di partenza il materiale che costituisce i primi altari: è necessario che esso sia una lastra in pietra, capace di resistere al fuoco che allo stesso tempo diviene “tavola” per consumare i frutti del sacrificio. Relativamente alla forma, l’altare non ha una struttura ben definita; i primi altari cristiani erano principalmente lignei e di forme semicircolari, circolari o a ferro di cavallo, per facilitare la convivialità<sup>7</sup>. La forma e il materiale erano essenzialmente condizionati dai luoghi che le accoglievano, le *domus ecclesiae*<sup>8</sup>, che necessitavano di strutture mobili da utilizzare solo durante la celebrazione del culto. A partire dal IV secolo, con l’emanazione dell’editto di Costantino che poneva termine alle persecuzioni dei cristiani, i luoghi di culto mutano la struttura delle Basiliche e, di conseguenza,

<sup>6</sup> HANI 1996.

<sup>7</sup> MAZZARELLO TRICARICO 2005.

<sup>8</sup> Edificio privato, adattato alla necessità del culto, nella quale si radunavano i primi cristiani in epoca precedente all’editto costantiniano del 313.

anche le forme e i materiali cambiano adattandosi alle nuove esigenze. L'altare è stabile, lapideo come descritto nella prima lettera di san Pietro<sup>9</sup>; non si nega la possibilità di poterli realizzare in legno, purché sia presente la pietra sacra, segno della presenza di Cristo. Nonostante non ne siano arrivati i resti, possiamo affermare tramite l'osservazione di alcune opere che li ritraggono, che la prima struttura di altare è a mensa, con una tavola generalmente rettangolare o quadrata, sorretta da un supporto centrale o quattro stipiti angolari probabilmente in legno. Nella religione romana l'altare è per lo più quadrangolare. Vitruvio afferma anche che l'altare deve essere sempre rivolto ad oriente, e in posizione più bassa rispetto alla statua di culto, per permettere a chi prega di guardare verso la divinità senza impedimenti<sup>10</sup>.

A causa della sua centralità negli edifici ecclesiastici, l'altare assume un significato simbolico e architettonico di grande rilevanza. La posizione centrale non è casuale in quanto simbolo della presenza di Dio in mezzo al suo popolo e simultaneamente offre la possibilità di radunarsi attorno. Inoltre la posizione deve permetterne la circondabilità, poiché il celebrante deve potersi muovere e cambiare posizione in base al momento della funzione.

9 1 PIETRO 2, 4-5: "Stringendovi a lui, pietra viva, rigettata dagli uomini, ma scelta e preziosa davanti a Dio".

10 VITRUVIO 1790, libro IV, cap. IX.

L'eucarestia deve essere celebrata presso le tombe dei martiri: da qui, deriva la necessità di porre l'altare sopra un luogo di sepoltura<sup>11</sup>. E' quanto avviene a San Paolo Fuori le Mura o nella basilica di San Pietro a Roma, dove l'altare è posto in corrispondenza del sepolcro del primo apostolo. Le spoglie del martire, o più in generale del santo, ne definiscono la dedica. Tuttavia, poiché i santi sono numerosi, nasce il bisogno di realizzare più altari all'interno di una stessa chiesa, commissionati da famiglie in vista e che occupano le cappelle laterali, quindi in una posizione gerarchicamente inferiore rispetto all'altare maggiore, posto al centro dell'edificio. Il numero degli altari deriva anche dai cospicui movimenti dei pellegrini, il cui numero all'interno delle chiese richiede contemporaneamente la presenza di più luoghi per la celebrazione.

Vi sono inoltre diverse tipologie di altare definite dalla funzione o dalla posizione che esso occupa: l'altare maggiore, posto centralmente e con la dedica più importante, l'altare riservato quello il cui uso esclusivo è attribuito a una ristretta cerchia di celebranti; ultimo, l'altare privilegiato, con indulgenza plenaria per il defunto per il quale è celebrata la messa<sup>12</sup>.

11 AP 6,9 : "Sotto l'altare, le anime di coloro che furono immolati a causa della parola di Dio e della testimonianza che gli avevano resa".

12 <http://www.treccani.it/enciclopedia/altare/>

Nei casi in cui non vi è il sepolcro al di sotto dell'altare, le reliquie vengono poste all'interno di un loculo, accessibile attraverso un'apertura posta sul lato frontale dell'altare che prende il nome di *fenestella confessionis*. La traslazione delle reliquie all'interno dell'altare determina quindi il primo cambiamento di forme, che avviene intorno al VI secolo. A partire dalla fine del Medioevo, la presenza o meno delle reliquie sarà indispensabile per definire la consacrazione dell'altare.

Nel corso dei secoli la conformazione dell'altare cambia in base all'evoluzione del culto o in relazione ai gusti artistico-culturali dell'epoca.

16

## L'EVOLUZIONE DELLA FORMA

### L'ALTO MEDIOEVO

Come già accennato, a seguito dell'editto Costantiniano che determina il riconoscimento ufficiale della religione cristiana, l'altare cessa di essere mobile per diventare una struttura fissa. La posizione è principalmente determinata dall'orientamento dell'edificio di culto, che deve avere l'abside rivolto ad oriente davanti al quale, in posizione più avanzata, viene posta la struttura dell'altare. Rivolto verso la navata dove si posizionano i fedeli, ospita sul retro il celebrante che si rivolge *versus populum* (“verso il popolo”).

[03/06/2019].

Questa prima forma di altare viene definita a cassa, e presenta frontalmente, sul lato dei fedeli, un rivestimento decorato, detto *Antependium* o Paliotto. La decorazione, fissa o mobile, poteva essere di materiali differenti, costituita semplicemente da un drappo ornato fino a giungere ad un bassorilievo marmoreo o in pietra o ad una superficie lignea intarsiata e dipinta (Fig. 1). L'altare è inoltre sempre sopraelevato su una serie di gradini, il cui numero può variare da uno a cinque.

### IL PERIODO ROMANICO

Dopo il Mille, i paliotti iniziano ad acquisire maggiore pregio con l'utilizzo di una ricchezza decorativa derivante dall'uso di materiali quali oro, bronzo e altri metalli preziosi, o più semplicemente con il ricorso ad una decorazione ad affresco. Particolare importanza la assumono i *frontals*, paliotti costituiti da un dipinto su tavola frequenti nell'area della Catalogna. Nell'Italia centrale successivamente si diffonde la tipologia di paliotto con inserti marmorei, come mostra l'altare risalente al XIII secolo proveniente dalla Cattedrale di Spoleto ed oggi conservato nella locale chiesa di Santa Eufemia (Fig. 2).

Nella liturgia, punto di svolta è il Concilio Lateranense IV, del 1215, che ammette il riconoscimento ufficiale della transustanziazione<sup>13</sup>, introducendo un cambio all'interno

13 “Parola coniata dalla teologia medievale, la quale esprime il dogma della Chiesa cattolica circa la presen-

della celebrazione e incidendo in maniera molto forte nell'organizzazione dello spazio ecclesiastico. La diffusione del rito dell'elevazione dell'ostia comporta quindi un cambio di direzione del sacerdote durante la liturgia che, dando le spalle ai fedeli, ostacola la vista del paliootto (precedentemente il sacerdote celebrava rivolgendosi alla congregazione, quindi era posto sul retro dell'altare senza impedire la vista del paliootto). Questa prassi conduce quindi ad una prima fondamentale variazione della forma a cassa con paliootto, che vede lo spostamento dell'antependium sopra l'altare per facilitare "l'esigenza di vedere"<sup>14</sup>. Questo cambio della liturgia è documentato principalmente da rappresentazioni quattrocentesche come l'affresco fiammingo "La messa di S. Gilles" (Fig. 3) , o "L'elevazione dell'ostia" (Fig. 4), xilografia di un'anonimo fiorentino.

Dobbiamo riposizionare la pala sopra un altare, a cui ci accosteremo salendo il gradino della pedana, entro la spazio racchiuso di una cappella. In questo caso lo spettatore avrebbe letto, consapevolmente o meno, il di-

za reale di Gesù Cristo nell'Eucaristia. Secondo detto dogma Gesù è presente nell'Eucaristia per transustanziazione, cioè per cambiamento dell'intera sostanza del pane e del vino nel suo corpo e nel suo sangue." <http://www.treccani.it/enciclopedia/transustanziazione> [03/06/2019]

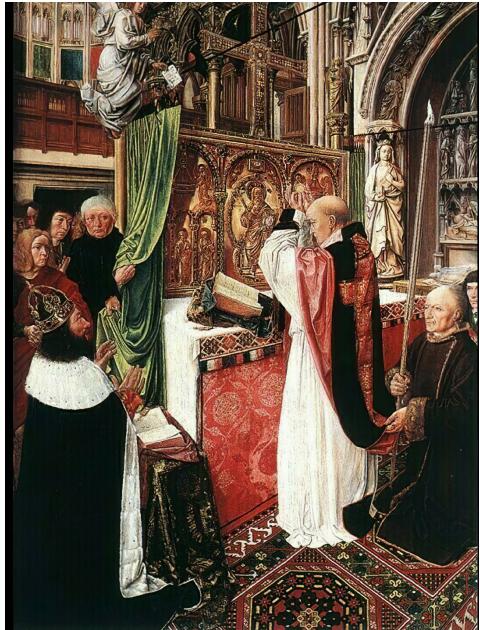
<sup>14</sup> CATTOI GALLI [a cura di] 2017.



Fig. 1. Atribuzione ignota, Altare del duca Ratchis, Museo cristiano e tesoro del duomo, Cividale del Friuli, 737-744



Fig. 2. Atribuzione ignota, Altare proveniente dalla Cattedrale di Spoleto, Chiesa di Santa Eufemia, XIII sec.



*Fig. 3. Maestro S. Gilles, Messa di S. Gilles, National Gallery, Londra, XV secolo*

(In basso) Fig. 4. Attribuzione ignota, Elevazione dell'ostia, xilografia dal Tractato del sacramento e dei misteri della messa di Girolamo Savonarola, 1492



pinto, suggestionato dall'analogia tra il mondo dipinto e lo spazio davanti ad esso (...)<sup>15</sup>.

Questo nuovo apparato decorativo prende il nome di *Retablo*<sup>16</sup> ed è composto da tavole decorate che in Italia, a causa della loro posizione, vengono chiamate dossali. Spesso il *Retablo* è poggiato su uno zoccolo, la predella, posto sulla mensa che di conseguenza sovrasta il tabernacolo. La presenza del dossale non comporta l'eliminazione del paliootto dagli altari di epoca precedente, i quali, al contrario, vengono spostati o affiancati dalla nuova tavola aumentandone il prestigio.

Il dossale successivamente verrà col tempo traslato sul fondo dell'abside, causando un

15 SHEARMAN 1995.

16 dal latino *Retrotabulum* ("pannello posteriore"), *Retable* in Francia e Inghilterra, *Retablo* in Spagna. Il *Retablo* in Spagna, contrariamente da quanto si verifica nella Penisola Italiana, manterrà una certa continuità nel passaggio tra l'apparato rinascimentale e quello barocco.

avanzamento dell'altare verso i fedeli e quindi di un primo cambio nella disposizione dello stesso nell'edificio.

#### IL DUECENTO

I dipinti del dossale hanno una struttura prevalentemente orizzontale che si trasforma rapidamente nel corso del Duecento, inizialmente in area toscana, dove, sotto l'influenza dell'arte Bizantina, queste raffigurazioni iniziano ad articolarsi tramite l'assemblaggio di più pannelli verticali, mantenendo però sempre un'altezza analoga al parallelepipedo

dell'altare. Si definisce quindi la tipologia che chiamiamo Pala d'Altare o Ancona, nel caso di un solo pannello verticale, o Polittico, dove più tavole lignee sono tenute assieme da staffe o cerniere. Con il compito di raffigurare il santo a cui era dedicato l'altare, l'ancona e il polittico variava di dimensioni e materiali, a secondo della disponibilità del committente.

Sino a questo momento abbiamo individuato come la forma dell'altare sia principalmente definita da una tipologia a cassa, affiancata da decorazioni primariamente pittoriche o



*Fig. 5. Simone Martini, Polittico di Santa Caterina d'Alessandria, Museo nazionale di San Matteo, Pisa, 1320*



Fig.6. Attribuzione ignota, Abside della cattedrale di Santa Maria Assunta, Torcello, 1008

20

scultoree. Un cambiamento fondamentale, che inciderà notevolmente sulle tipologie successive, sarà l'introduzione di forme architettoniche nel polittico, le prime richiamano quelle di una facciata gotica, archi a sesto acuto e timpani che simulano una sorta di architettura in miniatura (Fig.5).

L'altra soluzione che prevede l'utilizzo di espedienti architettonici, è il caso dell'altare presente nella Basilica di Santa Maria Assunta, a Torcello - Venezia - che vede la sovrapposizione dell'iconostasi lignea su una serie di colonnine poste tra l'abside e la navata (Fig. 6). Soluzione analoga la si trova anche nella leccese Chiesa Greca, al cui interno vi è l'iconostasi che costituisce il diaframma - tipico delle chiese di rito Bizantino - tra la

navata e il presbiterio. Si può quindi pensare che probabilmente l'iconostasi bizantina abbia in qualche modo influito sull'introduzione di questi elementi nelle forme dell'altare, nonostante vi sia alla base una differenza sostanziale, ovvero la volontà di definire una sorta di filtro tra i due ambienti.

#### IL RINASCIMENTO

Nel Trecento, il polittico diventa parte integrante della struttura dell'altare, esaltandone la verticalità tramite le tipiche cuspidi gotiche, in accordo con il sistema architettonico che le ospitava. Principalmente in area toscana si diffonde un'evoluzione del polittico di "tipo centrifugo" che vede l'affiancamento alla figura centrale, lateralmente, superiormente o inferiormente, di scene secondarie. In entrambi i casi quindi il polittico tende a presentarsi come una facciata, intesa come assemblaggio di aperture all'interno delle quali sono rappresentati i soggetti da venerare.

Tuttavia è nella seconda metà del XIV secolo che la necessità narrativa si manifesta con l'introduzione di giochi prospettici con l'obiettivo di rompere lo spazio fisico e figurativo. E' in questo periodo che il polittico perde i suoi compatti laterali per tornare al precedente orientamento verticale, facilitando la rappresentazione prospettica degli elementi. E' proprio nella volontà di definire lo spazio prospettico che individuiamo il punto di svolta delle forme dell'altare,

ovvero l'introduzione dell'ordine architettonico che incornicia l'ancona. Vengono utilizzati elementi quali basamenti, colonne e trabeazioni rinascimentali per sostituire la rappresentazione pittorica degli stessi all'interno della tela o dell'affresco, enfatizzando il gioco prospettico e rendendo indivisibile la struttura decorativa da quella architettonica, che ha anche il compito di mediare tra la rappresentazione e lo spazio reale dell'edificio. Non a caso Leon Battista Alberti, nel "De Pictura", paragona per la prima volta la rappresentazione pittorica ad "una finestra aperta, dalla quale si osservi l'istoria<sup>17</sup>". Questo modello tende però a diffondersi con maggior lentezza nell'Italia settentrionale a causa dei modelli bizantini che ancora permeano le realizzazioni dell'epoca; piuttosto il modello della "pala unificata" (ancona) convive con quella "composita" (polittico), influenzandosi a vicenda.

Un ruolo chiave nella diffusione di questi caratteri rinascimentali viene svolto dal Mantegna, nella "Pala di San Zeno" (Fig. 7), del 1457-60, dove motivi architettonici classicheggianti quali un timpano curvilineo e colonne scolpite sostituiscono la rappresentazione pittorica degli stessi, dando valenza scultorea alla pittura e creando la "finestra" descritta dall'Alberti, conquistando un'interdipendenza tra dipinto e cornice. Episodio similare lo si ha nella "Pala dell'In-

coronazione" di Giovanni Bellini (Fig.8), dove la cornice architettonica inquadra la tela la quale a sua volta ripropone il motivo in un portico alle spalle dei soggetti rappresentati, giocando così con la prospettiva ed evidenziandone il punto di fuga.

Questa rappresentazione si adatta facilmente ai due tipi di committenza, ovvero quella religiosa e quella laica; quest'ultima infatti si farà largo durante il '400 con commissioni di dipinti anche per gli altari laterali o per cappelle private. Da qui ne deriva che, in base al prestigio o al gusto artistico della committenza, le strutture si evolvono e si complessificano in maniere differenti.

Una variante di questo tipo di pale d'altare è quello che vede la struttura, a volte tripartita, lasciare posto nella campata centrale a nicchie ospitanti statue a tutto tondo.

Principalmente si può quindi suddividere orizzontalmente la struttura in tre livelli, come d'altronde descritto anche dal Vasari, associabili alla classica tripartizione dell'ordine architettonico: nella zona inferiore si trova la predella, che si serve della forma del podio per reggere le colonne soprastanti e contemporaneamente incorniciare episodi di vita del santo a cui è dedicata la pala; nella zona centrale corrispondente all'elevato, vi sono una serie di campane di cui la centrale - più ampia - accoglie la rappresentazione della scena sacra; in alto, il coronamento ospita l'ultima fascia con decorazioni principalmente scultoree, che successivamente



Fig. 7. Andrea Mantegna, Pala di San Zeno, Basilica di San Zeno, Verona, 1457 - 1460



Fig.8. Giovanni Bellini, Pala dell'incoronazione, Museo civico, Pesaro, 1470 - 1475

definiremo fastigio. Tale distribuzione facilità la narrazione dell'*historia* sia verticalmente che orizzontalmente, e simultaneamente enfatizza la gerarchia della composizione e della narrazione stessa. Va quindi tenuto presente come la struttura che incornicia un quadro, che sia lignea o in pietra, non ha solo il ruolo di esaltare la rappresentazione ma comporta un vero e proprio rimando ad un edificio in miniatura.

Possiamo di conseguenza concludere citando Zeno Campedelli nel suo "La Pala d'altare nel Rinascimento", asserendo come

le dimensioni vengono ampliate per mezzo di una relazione costruita fra spazio architettonico reale e figurato, trasformando il dipinto in un varco sull'atto devazionale che elude la parete. Ciò si articola ulteriormente nella permeabilità fra spazio edificato e naturale della rappresentazione<sup>18</sup>.

**IL BAROCCO E IL CONCILIO DI TRENTO**  
Così come in passato, il rinnovamento religioso - ottenuto dopo numerosi conflitti sul tema della liturgia - dà slancio all'architettura barocca che si distacca dai vecchi stilemi. L'obiettivo principale è sempre la ricerca di forme che si adattino alla riforma liturgica, che ora si focalizza principalmente sull'avvicinamento del fedele alla celebrazione.

18 CAMPEDELLI 2018.

In "Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses aus dem Geist der römischen Liturgie" - Istruzioni per la sistemazione delle chiese nello spirito della liturgia romana, Theodor Klauser<sup>19</sup> afferma:

Certi segni fanno intravedere che, nella Chiesa futura, il prete si terrà come un tempo dietro l'altare e celebrerà col viso volto verso il popolo, come si fa ancora oggi in certe basiliche romane; l'augurio, che si solleva dappertutto, di veder più chiaramente espressa la comunione al tavolo eucaristico, sembra esigere questa soluzione.

Quest'affermazione, precedente alla riforma liturgica del Concilio di Trento, suggerisce una necessità di ritorno ad una tradizione del rito, in realtà mai esistita, in quanto l'orientamento del sacerdote era sempre *ad Deum* ("verso oriente"), quindi dando le spalle ai fedeli (secondo un'antica tradizione, fedeli e celebrante dovevano essere entrambi rivolti ad Oriente durante la preghiera.). E' in realtà Martin Lutero il primo a proporre la rotazione della celebrazione verso i fedeli nel suo "Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes"<sup>20</sup> del 1526, dove scrive:

19 Teologo cattolico tedesco, liturgista , storico della chiesa e archeologo cristiano.

20 LUTERO 1526.

Noi conserveremo gli ornamenti sacerdotali, l'altare, le luci fino all'esaurimento o fino a quando non riterremo di cambiarle. Lasceremo, tuttavia, che altri possano fare diversamente; ma nella vera messa, fra veri cristiani, occorrerebbe che l'altare non restasse com'è adesso e che il prete si volgesse sempre verso il popolo, come senza alcun dubbio Cristo ha fatto al momento della Cena.

La posizione dell'altare e la sua conformazione sono quindi strettamente collegate alla posizione del celebrante durante la messa. I cambiamenti attuati dal Concilio richiedono pertanto una serie di adeguamenti nell'organizzazione spaziale e architettonica interna della chiesa tra cui la rettifica degli antichi altari, considerati inadatti, per disporvi la sede del celebrante, l'altare versus populum e smantellare e balaustre davanti all'altare. Ciò ha determinato non pochi danni al patrimonio artistico-religioso, generando la comparsa di opere di cattivo gusto, alcune perfino realizzate con il materiale proveniente dagli smantellamenti effettuati. Come detto precedentemente, l'altare ha anche il compito di custodire la reliquia che, se nel tardo medioevo era inserita all'interno di un sepolcro accessibile tramite una fessura, ora viene posta nel tabernacolo. La presenza del tabernacolo diviene fonda-

mentale per la consacrazione dell'altare in maniera definitiva a seguito della riforma liturgica, che specifica come la mensa debba ospitare il tabernacolo, riaffermando il significato simbolico proprio dell'altare. Alle spalle del tabernacolo, nella parte retrostante della mensa, può trovarsi il gradino d'altare<sup>21</sup> che aveva il compito di sorreggere i candelieri e la croce.

Sul finire del Cinquecento la Controriforma agisce come forza dominante, con lo scopo di creare ambienti fortemente emotivi e persuasivi, espressione di un sistema universale dei valori diffusi al tempo. La ricerca di un'interazione tra l'altare e l'ambiente della chiesa si concretizza con la creazione di assi visivi longitudinali, mutuando, seppur ad una scala minore, quello che avviene nell'interazione tra l'edificio religioso e lo spazio urbano che lo contiene. La nuova macchina d'altare si serve di tutti gli espedienti decorativi che parallelamente si diffondono anche nell'architettura, ovvero raddoppio e aumento di dimensione degli elementi, utilizzo di superfici concave e convesse e giochi chiaroscurali.

Per cogliere al meglio il passaggio dalle forme rinascimentali dell'altare a quelle barocche possiamo servirci del Bernini, il quale utilizzerà architettura, scultura e pittura per rappresentare minuziosamente una scena. E' il caso della Cappella Cor-

21 Struttura composta da uno o più gradini

naro in Santa Maria della Vittoria (*Fig. 9*), all'interno della quale Bernini, servendosi della forma architettonica ad edicola e di andamenti plastici sinuosi, realizza nell'altare "uno spazio nello spazio" che descrive il miracolo della transverberazione<sup>22</sup>. L'evoluzione delle forme dell'altare barocco saranno affrontate di seguito in maniera più approfondita, parallelamente all'evoluzione dell'ordine architettonico nelle facciate degli edifici ecclesiastici, in quanto la trattatistica maggiore sull'argomento tende generalmente a sostenere un'analogia tra i due impianti.

22 dal latino *transverberare*, ("trafiggere"). Nella mistica cattolica, la trafittura del cuore con un dardo o una lancia effettuata da parte di un angelo o di Cristo come segno di predilezione del Signore. Uno dei casi più celebri è quello di santa Teresa di Gesù, trafitta durante un'estasi da un angelo con una freccia infuocata, come rappresentato nella celebre scultura del Bernini.

<http://www.treccani.it/enciclopedia/transverberazione/> [03/06/2019]

## CONCLUSIONI

L'insieme degli elementi architettonici e decorativi, che servono a comunicare il prestigio del santo a cui è dedicato l'altare o di che ne commissiona l'opera, saranno sempre associati alla forma originaria dell'altare a mensa, che non viene quindi abbandonato ma che, soprattutto negli altari minori, diventa base e quindi parte integrante della struttura stessa. Questa complessa struttura che tiene assieme architettura, scultura e pittura e che diviene centro visivo dello spazio ecclesiastico raggiunge l'apice in Spagna, dove i *Retablos* assumono dimensioni sempre maggiori fino a ricoprire l'intera parete di fondo del presbiterio. Il discorso relativo al *Retablo* e alle differenze o analogie con l'altare barocco saranno esaminate più a fondo nel capitolo successivo, con il tentativo di vagliare come questa struttura abbia influito sull'organizzazione delle forme dell'altare, in particolare quello diffusosi in area salentina a partire dal Cinquecento.

(a fronte) *Fig. 9. Gian Lorenzo Bernini, Cappella Cor-naro in Santa Maria della Vittoria, Roma, 1644-52*



## BIBLIOGRAFIA

CAMPEDELLI 2016.

Campedelli Z., *La pala d'Altare nel Rinascimento*, su "zenocampedelli.com", 2016.

CATTOI GALLI 2017.

Cattoi D., Galli A. (a cura di), *Il Rinascimento di Francesco Verla, Viaggi e incontri di un artista dimenticato* .

CHASTEL 2006.

Chastel A., *Storia della pala d'altare nel Rinascimento Italiano*, Torino 2006.

FINOTTI 2010.

Don Enrico Finotti, *L'altare nella storia*, in "Culmen et Fons", 2010.

GUIDARELLI 2019.

Guidarelli G., *Architettura. Un nuovo altare per una nuova chiesa. Il laboratorio del Rinascimento*, su "avvenire.it", 2019

HANI 1996.

Hani J., *Il simbolismo del tempio cristiano*, Roma 1996.

MAZZARELLO, TRICARICO 2005.

Mazzarello M.L., Tricarico M.F., *La chiesa nel tempo. La narrazione dell'architettura sacra*, Milano 2005.

SHEARMAN 1995.

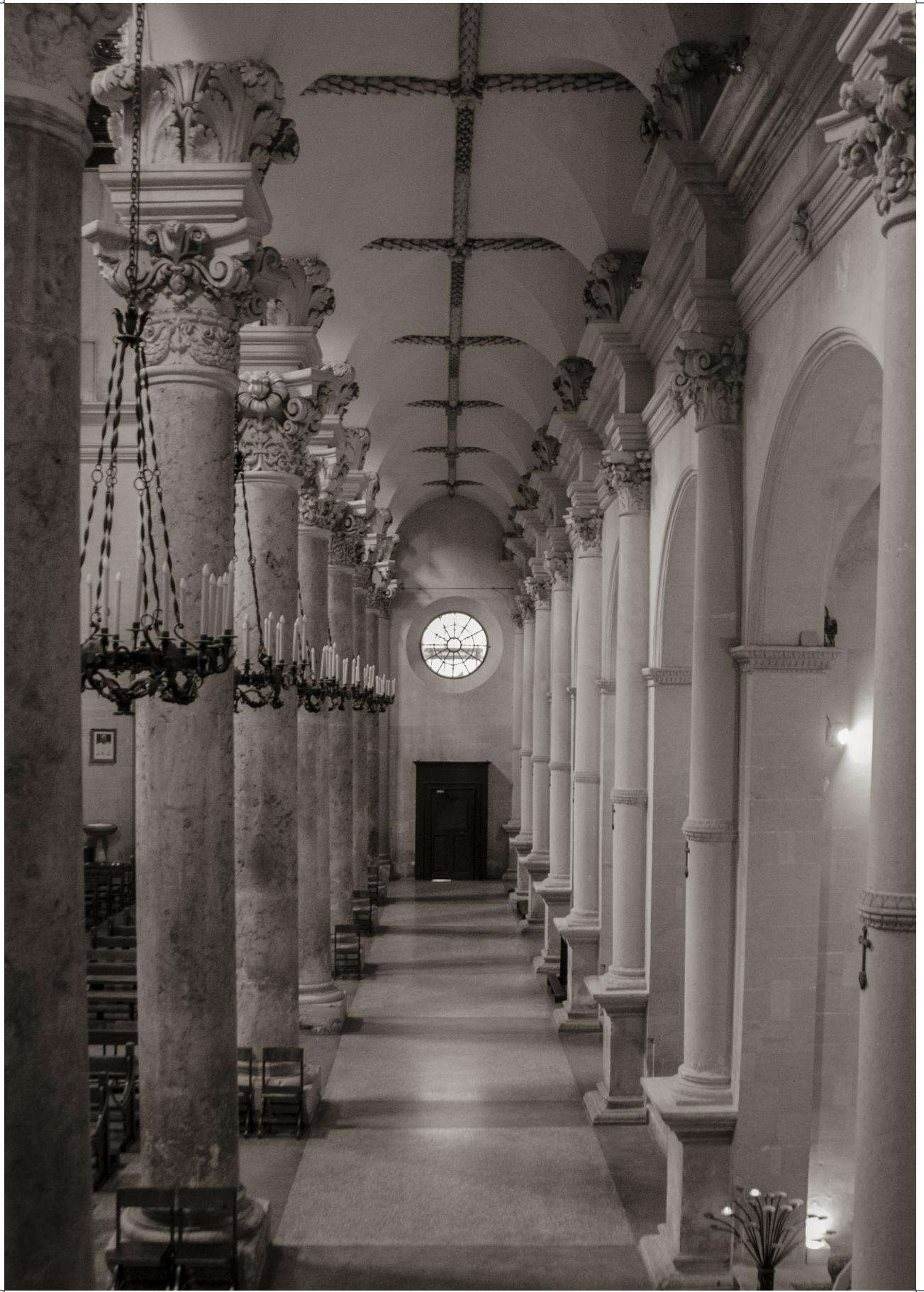
Shearman J., *Arte e spettatore nel Rinascimento Italiano*, Milano 1995.

STRAPPA 2005.

Strappa G., *Edilizia per il culto*, Milano 2005.

VITRUVIO 1790.

Vitruvio M.P., Migotto L. (a cura di), *De Architectura, Libro IV*, Miano 1999 (ris. an. 1790).





## II



## II

# LE ANALOGIE TRA IL RETABLO SPAGNOLO E L'ALTARE LECCESI ATTRAVERSO IL REGNO DI NAPOLI

## IL BAROCCO LECCESI E LE IPOTESI DI INFLUENZE, RAPPORTI E ANALOGIE CON LA SPAGNA

Nel corso del Novecento è stato più volte disquisito l'eventuale rapporto tra l'architettura delle chiese leccesi con altre aree geografiche italiane ed europee. Ripercorriamo alcune tra le numerose citazioni e riferimenti alle influenze nel territorio leccese da parte degli artisti, architetti e studiosi che nel corso del periodo Barocco – convenzionalmente inserito tra il 1500 ed il 1700 – hanno segnato l'evoluzione di questo stile artistico ed architettonico. (*Tav. I*)

Lo scrittore Paul Bourget riconosce nell'architettura barocca leccese un animo spagnolesco, «una Spagna italianizzata e felice»; laddove l'inglese Martin S. Briggs suggerisce, invece, una derivazione delle forme stilistiche dalla dominazione aragonese.

Per primo lo storico dell'arte Cesare Brandi racconta della vitalità artistica di Lecce e scrive che

i paragoni con la Spagna non quadra-no, e non basta riferirsi al gusto, pur così particolare dell'ornato, a queste

assonanze che era facile sviluppare<sup>1</sup>.

Come lui anche l'architetto Giulio Bresciani Alvarez sostiene che l'abitudine di riferirsi a un possibile influsso spagnolo può rivelarsi poco spiccato, e conclude che

sia l'architettura plateresca<sup>2</sup> che quella leccese hanno fatto ricorso, durante il loro studio indipendente, a modelli e schemi identici provenienti da centri che ragioni politiche e storiche hanno accomunato sia culturalmente che artisticamente<sup>3</sup>

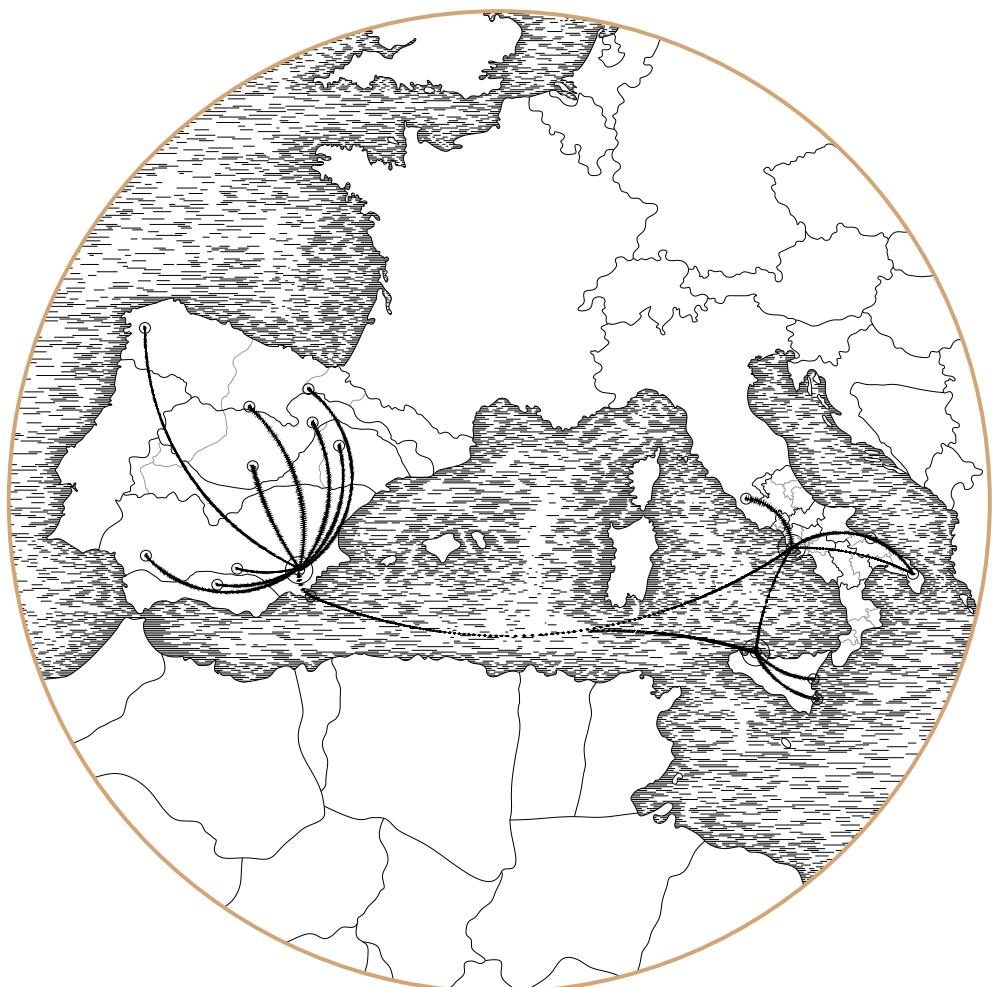
33

come la Liguria, il Veneto e anzitutto Napoli. Lo stesso affermano due tra i più autorevoli esperti dell'architettura barocca leccese, Mauro Manieri Elia e Maurizio Calvesi, i

1 BRANDI 2004.

2 plateresco: termine derivato dallo spagnolo (*plata*, argento e *platero*, orafo) che indica una corrente architettonica predominante nella Penisola Iberica del secolo XVI che combina elementi dell'arte gotica, rinascimentale e moresca.

3 BRESCIANI ALVAREZ 1959.



Tav. 1. Carta Geografica dello spostamento del modello del Retablo

quali sostengono che

le stesse componenti che hanno agito sulla formazione del tardo plateresco spagnolo, e cioè il repertorio lombardo-veneto, possono aver agito su Lecce, in concomitanza con un irradiarsi di influssi dal centro della Napoli aragonese, luogo di incontro fra cultura spagnola e quella italiana.

In particolare Maurizio Calvesi si sofferma sulle influenze dello scultore e architetto napoletano Cosimo Fanzago nello stile dei primi altari leccesi – riconoscibili soprattutto nelle opere del «mastro scultore di pietra»<sup>4</sup> Giuseppe Zimbalo – e sui probabili contagi derivanti dalle incisioni dell'architetto messinese Guarino Guarini che si ipotizza siano giunte nel territorio leccese nel secondo periodo barocco.

Manieri Elia e Calvesi – nella monografia sul Barocco di Terra d'Otranto – dedicano un capitolo alla spiegazione di analogie, rapporti e influenze nel Barocco leccese, nel quale evidenziano relazioni con diverse aree d'Italia, e condividono i dubbi di Cesare Brandi riguardo ai rapporti con la Spagna, scrivendo:

da un confronto tra le due culture non si ricava che la constatazione di

una comune tendenza alla produzione dell'ornato, spiegato con la latitudine e l'esposizione mediterranea<sup>5</sup>.

Nel congresso su Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino organizzato da Pier Fausto Palumbo nel settembre 1969, più studiosi si confrontano riguardo il tema delle influenze italiane ed europee sul barocco leccese; e se Mario Falco nega qualsiasi forma di dipendenza dicendo che si tratterebbe di stimoli esercitati sul barocco salentino, è Pier Fausto Palumbo a ricordare quanto «la Spagna sia al Salento così vicina intimamente nello spirito religioso, nell'immaginatività e nel preziosismo di cui l'animo si appaga».

35

#### IL RETABLO, CENNI STORICI E DESCRIZIONE

Il *retablo*<sup>6</sup> è il punto focale del Santuario, portatore dei valori simbolici che contribuiscono a modificare lo scenario del culto: è nell'evoluzione del retablo che si nota il cambiamento delle norme liturgiche avvenuta nel corso dei secoli, infatti, la nascita del retablo barocco è legata al rinnovamento dello spirito religioso dell'epoca come un fenomeno di azione-reazione. Viene comunemente accettata un'ipotesi di gerar-

5 MANIERI ELIA E CALVESI 1971.

6 *Retablo* dal latino *retro tabulum (altaris)*, tavola dorsale d'altare.

4 CAZZATO E POLITANO 2007.

chizzazione degli altari come riflesso della concezione monarchica dello Stato, in cui il *retablo mayor*, l'altare maggiore, è visto come il trono di Dio.

Il *retablo* è concepito come un grande portale - sia architettonicamente che simbolicamente – pur non presentando, spesso, una relazione con il portale di accesso della chiesa, nascendo nella maggior parte dei casi, in periodi differenti. Durante il periodo Barocco nascono retablos per riempire ogni parte delle chiese preesistenti gotiche e romaniche, costruite con muri rigidi e tagliati ad angolo retto che con la presenza degli altari perdono il loro aspetto originale. I *retablos* spagnoli venivano costruiti in pietra, alabastro, marmo ma soprattutto in legno locale (di pino, castagno, pera, noce, tasso, quercia...), materiale più economico e soprattutto più duttile ma resistente e più facilmente trasportabile, che veniva poi dipinto con una elegante policromia e successivamente dorato. La presenza dell'oro nell'architettura barocca ma soprattutto nei *retablos* barocchi è preponderante; di fatto una figura importante nell'ambito dei *retablos* spagnoli è quella del doratore, il cui lavoro sottolinea come materia e colore siano in intima corrispondenza. Nel corso dei secoli l'aspetto dell'altare cambia e assume diverse configurazioni, ed è in queste che si delinea il dibattito tra inventori e architetti di professione e assemblatori. Con lo sviluppo del *retablo* cambia anche la figura di chi

lo progetta e costruisce; questa figura infatti vive un salto qualitativo da *trazador* ("artista") ed *ejecutor* ("artigiano") ad *arquitecto* quando si passa dalla manifattura del legno al marmo e adorno di bronzo.

Nel Tardo Medioevo, e Rinascimento, l'altare è una macchina preferibilmente mobile in alabastro, legno e raramente marmo, raffiguranti i cicli della vita dei Santi; nel periodo Gotico assume una forma monumentale e diviene fisso e permanente sul presbiterio. Ma il *retablo* come «*masa parlante que domina el espacio*»<sup>7</sup>, tipico del barocco, ritrova la sua origine nell'abitudine di porre sulla tavola d'altare, contaminandolo, le reliquie dei Santi e dipinti sotto forma di dittici e trittici. Quando l'altare si riempie di oggetti per la celebrazione, si dipinge la figura dei Santi, di Cristo o della Vergine su delle tavole che venivano esposte, ma con il sacerdote che celebrava di spalle all'assemblea, rivolto verso l'altare, l'immagine non risultava visibile per la contemplazione e la preghiera, motivo per cui viene successivamente posizionata dietro e più in alto rispetto al livello dell'altare.

L'immagine sacra è sicuramente uno degli elementi fondamentali del *retablo*, ma, ai fini della celebrazione, è l'eucarestia la *razón primera* ("primo motivo") del retablo. Il nucleo eucaristico ha, infatti, una duplice funzione: la salvaguardia delle ostie sacre

<sup>7</sup> BELDA NAVARRO 1998. Letteralmente: massa parlante che domina lo spazio.

nel sacrario e l'esposizione delle stesse nell'ostensorio. È opportuno specificare che i termini 'custodia', 'sacrario' e 'tabernacolo' nel corso del XVI secolo erano termini equivalenti ma acquisiscono differenti sfumature con il Concilio di Trento, il quale ha dato maggiore importanza all'esposizione del Santissimo consigliando la nascita o l'adeguamento di cappelle per l'esposizione del simbolico corpo di Cristo. Questo elemento, o meglio, questi elementi, hanno una funzione sia dal punto di vista religioso che architettonico e scenico, come conferma una descrizione di Estebán Jordan che scrive «*el ensamblaje, la arquitectura y la custodia*» ("l'assembla, l'edificio e la custodia"), rimarcando i tre elementi imprescindibili della celebrazione. La 'custodia' viene considerata l'oggetto per contenere ed esporre l'ostia, ad esempio un calice, e veniva posta sul tavolo d'altare durante la celebrazione; il sacrario è lo spazio in cui viene collocata la custodia; mentre il tabernacolo è una custodia monumentale che adotta una forma di piccolo tempio, di torre o di baldacchino e si dispone nella cappella principale delle chiese.

Col tempo si escogitano trucchi per rinforzare il valore emotionale di questi espositori: primo tra tutti l'utilizzo di tende, adoperate come sipari, per celare all'occhio del fedele l'altare dedicato alla custodia delle ostie, o, in altri casi, per nascondergli solo il tabernacolo; un secondo elemento,

sicuramente il più particolare, è la *tramoya*, un meccanismo utilizzato per far girare il tabernacolo (ligneo) composto da una porticina su un lato, per poter accedere alle ostie, e un dipinto raffigurante la Vergine sul retro.

#### LE TIPOLOGIE DEL RETABLO SPAGNOLO

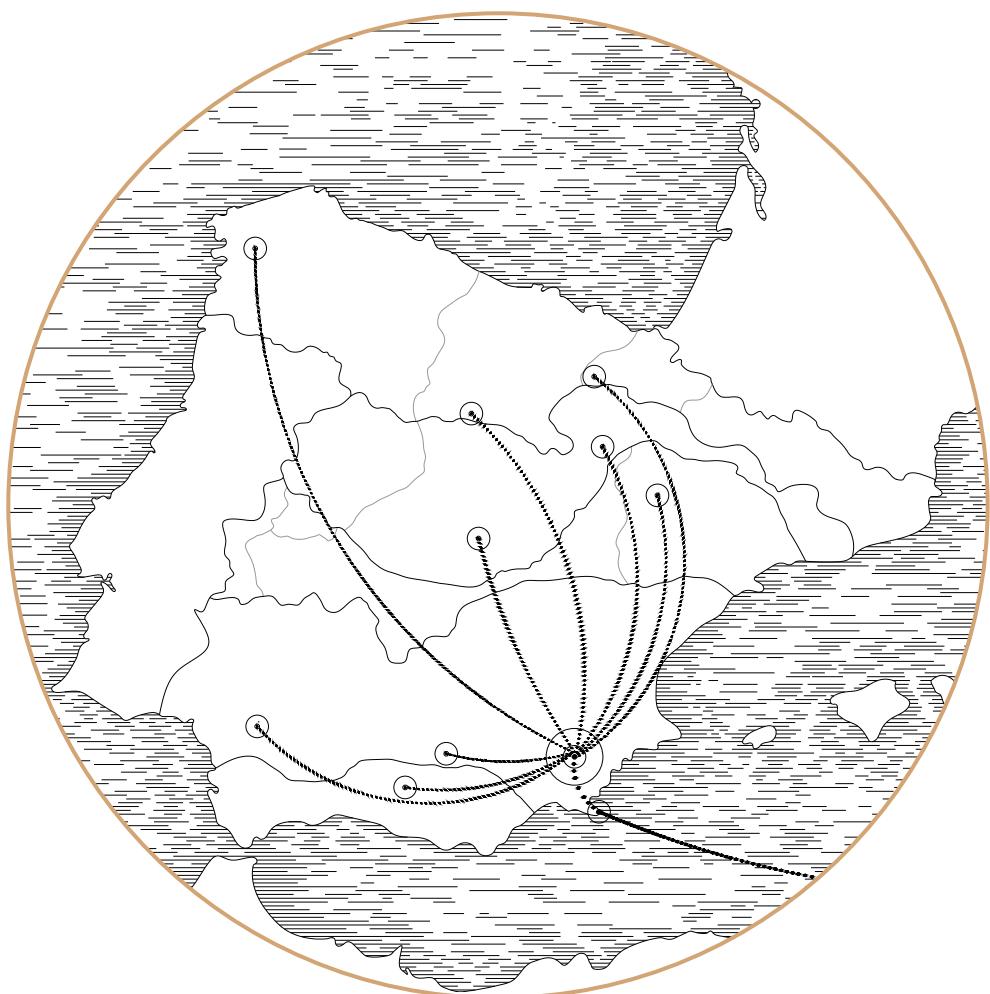
La chiave di interpretazione del *retablo*, come elemento imprescindibile del santuario cristiano, può essere di più forme: è possibile dividerli dal punto di vista della tecnica (per le diverse maestranze che hanno lavorato, la tipologia, il progetto, l'esecuzione dei materiali, la cronologia) o dal punto di vista della simbologia (per la decorazione, il tavolo d'altare, il culto del santo a cui è dedicato l'altare o la chiesa). (Tav.2)

La proposta per lo studio dei *retablos* spagnoli del Prof. Martin González propone di focalizzare il loro studio sulla tipologia o sulla terminologia del *retablo*.<sup>8</sup> Nel compendio "El retablo barroco en España" pubblicato nel 1993 a Madrid, lo studioso sintetizza molte delle preoccupazioni inerenti la divisione tipologica dei *retablos* spagnoli. La sua base metodologica si applica ai criteri stabiliti in questa particolare opera d'arte: significato del *retablo*, iconografia, struttura, tipologia, funzione, periodo storico, precedenti.<sup>9</sup>

Gonzalez nel suo studio sulla proposta di

8 BELDA NAVARRO 1998.

9 GONZALEZ 1987-1989 .



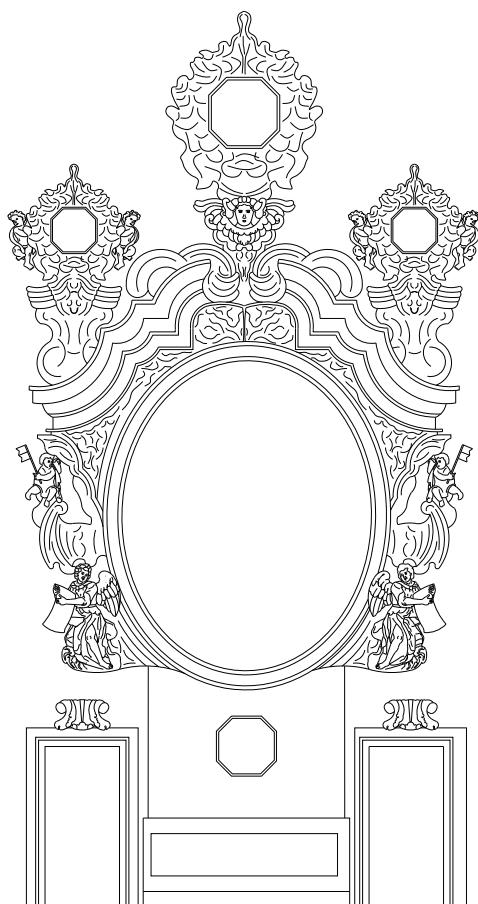
Tav. 2. Carta geografica dei punti nevralgici per il Retablo in Spagna

individuazione di una tipologia del *retablo* barocco<sup>10</sup> decide di non proporre una ipotetica evoluzione tipologica ma di evidenziare gli elementi su cui questa potrebbe essere successivamente sostenuta. Gli elementi che formano l'altare definiscono la tipologia e la persistenza di certi modelli di *retablo*. La tipologia può basarsi su elementi di base come *retablo* architettonico, decorativo, narrativo, salomonico che può suggerire una cronologia anche in base alla geografia. Però esiste una tendenza ad unificare i criteri relativi alla funzione che viene assegnata al retablo. Sulla base degli studi di M. Gonzalez e del Professor J.M. Palomero si è proposta una divisione in macrogruppi dei *retablos* spagnoli individuando le loro tre tipologie: la tipologia strutturale, la tipologia del contenuto e la tipologia del baldacchino.

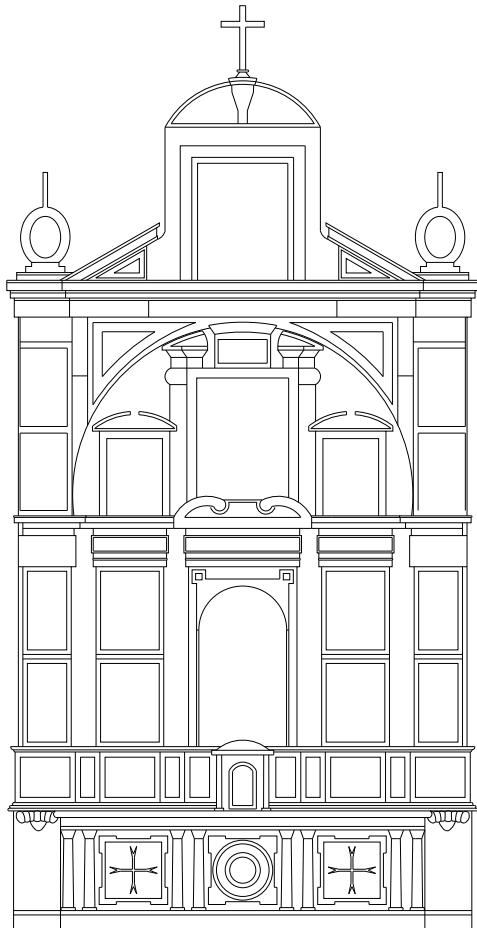
Nella tipologia strutturale si è collocato:

- il *retablo-cuadro*, pienamente architettonico, che presenta l'ordine in secondo piano rispetto al un grande quadro posto nel centro, di cui un esempio è il *retablo di San Miguel* nella *Catedral di Jaen* del 1761 (*Tav. 3*);
- il *retablo* arco di trionfo, formato da dei dipinti posti lateralmente che sorreggono l'arco sovrastante, richiamando una struttura tripartita, come quello di *San Juan Bautista* nella *Iglesia de la Anunciación* di *Siviglia* del 1610 (*Tav. 4*);

<sup>10</sup> IBIDEM.



Tav. 3. Retablo di San Miguel, Catedral di Jaen, 1761

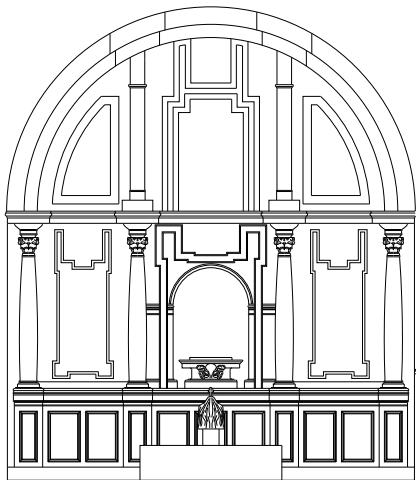


Tav.4. Retablo di San Juan Bautista, Iglesia de la Anunciación di Siviglia, 1610

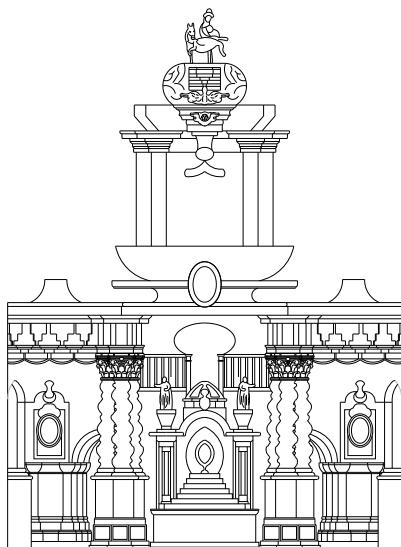
il *retablo* con odine unico e remate (elemento che chiude decorativamente in alzato il *retablo*) semicircolare, di cui un esemplare è il *retablo mayor* del *convento di Jesus y Maria* a Valladolid del 1658 (Tav.5), che è la forma più accettata in Spagna e nel corso del tempo presenta variazioni come le colonne corinzie sostituite dalle salomoniche o il movimento e la variazione del numero delle stesse;

- il *retablo* bifronte o doppio, formato da due parti, in cui la più avanzata presenta l'altare vero e proprio, non di grande altezza, con ai suoi lati due porte per accedere al retrocoro, seconda parte del complesso, il cui fondo è decorato e fa da sfondo al *retablo* antistante, di cui un esempio è il *retablo mayor* della *Iglesia de San Martin Pinario* a Santiago de Compostela 1730-33 (Tav.6);
- il *retablo hornacina* ("nicchia") che presenta la nicchia centrale in cui è posizionata la statua da venerare, è uno dei *retablos* che cambia maggiormente nel corso del tempo. La propensione al focalizzare nel centro del *retablo* l'elemento più importante è sicuramente un caposaldo della progettazione del *retablo*, esempio di questa tipologia è il *retablo mayor* del *Monasterio de las Huelgas* a Burgos datato 1665 (Tav.7); di cui Cesar Martinell scrive che è la focalizzazione del punto medio a determinare il carattere principale del *retablo* barocco catalano fino a denominare questa varietà "unitaria". Successivamente nel *retablo hornacina* si

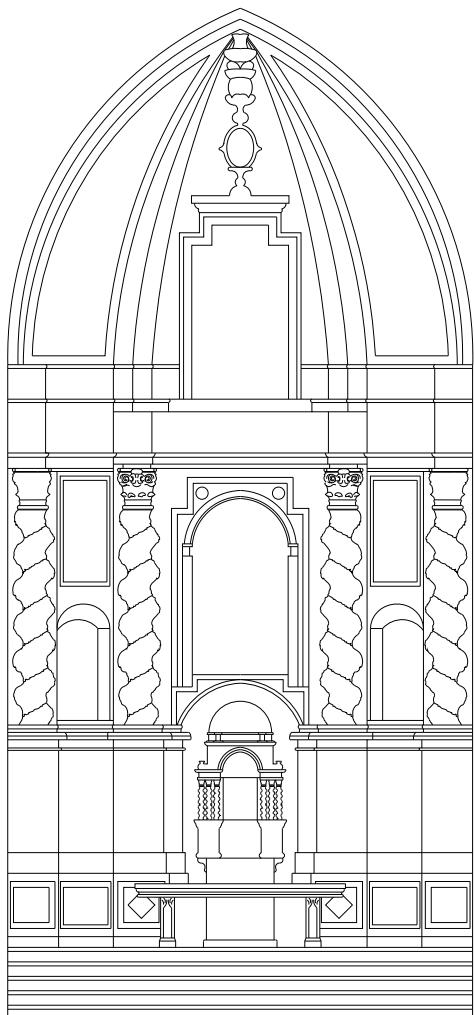
LE ANALOGIE TRA IL RETABLO SPAGNOLO E L'ALTARE LECCESI ATTRAVERSO IL REGNO DI NAPOLI



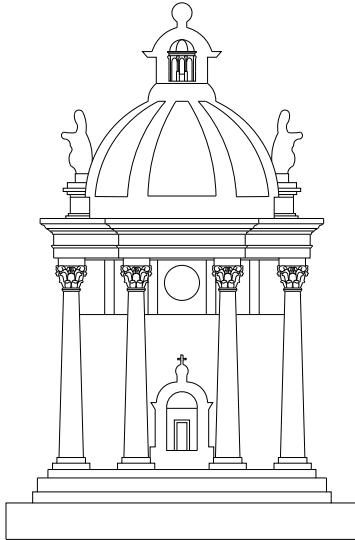
Tav.5. Retablo Mayor, Convento di Jesus y Maria,  
Valladolid, 1658



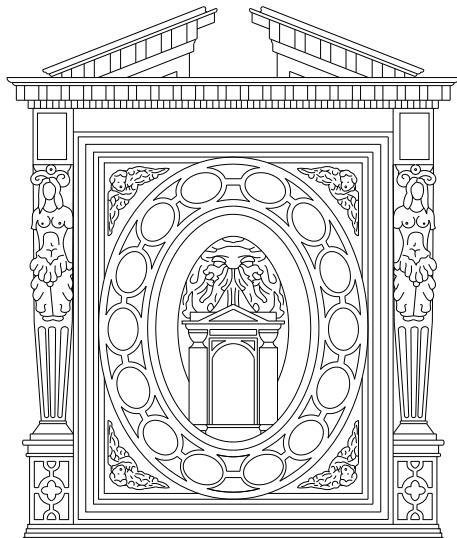
Tav.6. Retablo Mayor, Iglesia de San Martin Pinario,  
Santiago de Compostela, 1730 - 33



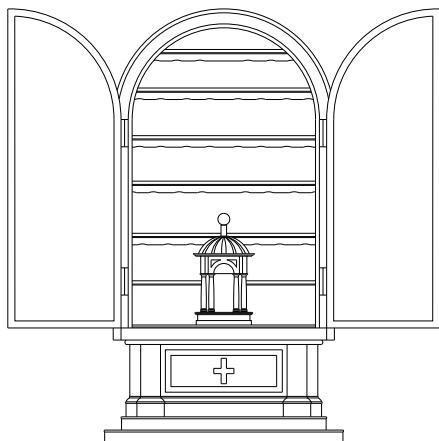
Tav.7 . Retablo Mayor, Monasterio de las Huelgas,  
Burgos, 1665



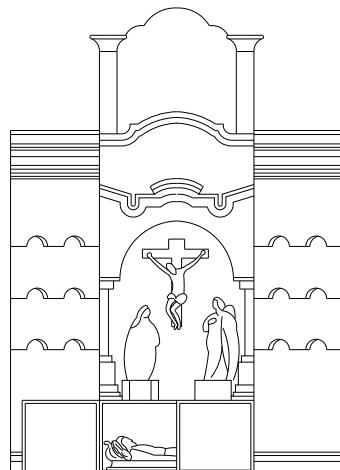
Tav.8. Retablo Mayor, Monasterio de El Escorial,  
Madrid, 1579 - 88



Tav.10. Retablo Rosario, Iglesia Parroquial de la Asuncion de Navarrete, La Rioja, XVII sec.



Tav.9. Retablo relicario di San Jeronimo, Basilica del  
Monasterio de El Escorial, Madrid, 1586



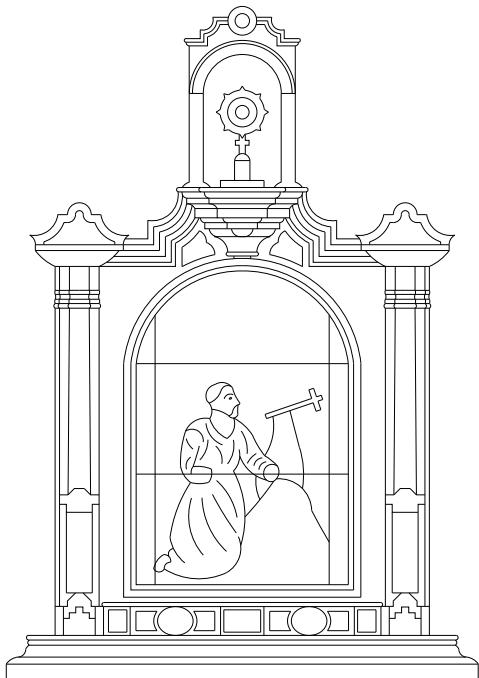
Tav.11. Retablo de la Buena Muerte, Iglesia de San  
Miguel, Valladolid, 1630

sottolinea la sua importanza introducendo dei gradini nella parte centrale per porre più in alto il sacrario. Uno degli aspetti comuni di questa tipologia è l'occupazione totale dello spazio, fino ad arrivare alla cupola adottando quasi le sembianze di una grotta, senza perdere mai l'attenzione nel punto centrale del retablo.

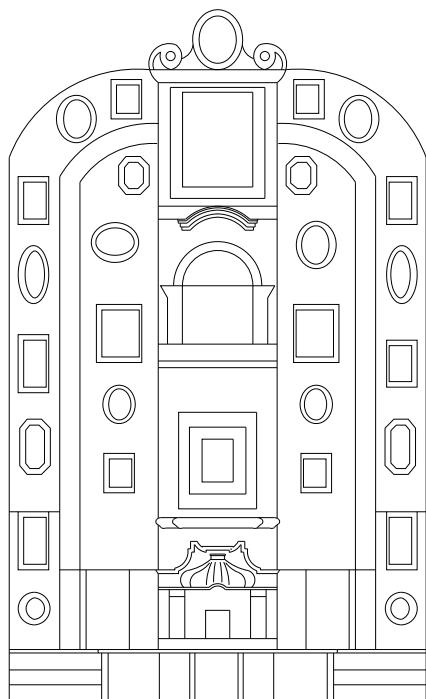
La tipologia del contenuto non considera l'iconografia dell'altare ma piuttosto come si comportano gli elementi del *retablo* tra loro. A questa categoria appartengono:

- il *retablo* eucaristico, il più importante *retablo* elencabile in questo gruppo, la cui funzione fondamentale è l'esposizione del Santissimo, di cui il maggiore esempio in Spagna, e non solo, è il *retablo mayor*, e il suo rispettivo tabernacolo, nel Monasterio de *El Escorial* di Madrid datato 1579-88 (*Tav.8*);
- il *retablo reliquiario*, utilizzato per conservare le reliquie poste in dei contenitori di vetro, conservate in questo retablo con forma di scaffalatura chiuso da delle porte dipinte, come nel *retablo relicario* di *San Jerónimo* nella *Basílica del Monasterio de El Escorial* a Madrid del 1586 (*Tav.9*);
- il *retablo rosario*, che permetteva alla comunità di accompagnare gli episodi dei misteri seguendo le immagini – da sinistra a destra o dal basso verso l'alto – poste in formelle che in un secondo periodo vengono poste in forma circolare per ricordare quella del rosario, come nel *retablo* della *Iglesia*

43



*Fig. 12. Retablo di San Ignacio de Loyola, Iglesia de San Luis de los franceses, Siviglia, meta' XVII sec.*



Tav.13. Retablo Mayor, Iglesia de San Luis de los franceses, Siviglia, 1730

*Parroquial de la Asunción de Navarrete a La Rioja* dell'inizio del XVII secolo (Tav. 10); - il *retablo* sepolcro con la statua del Cristo giacente posta in una vetrina ai piedi dell'altare, di cui un esempio è il *retablo de la buena muerte* nella *Iglesia de San Miguel* a Valladolid del 1630 circa (Tav. 11); - il *retablo* vetrina, ridotta riproduzione di scene reali tramite sculture di cartapesta o cera, come il *retablo di San Ignacio de Loyola* nella *Iglesia de San Luis de los franceses* a Siviglia della metà del XVIII secolo (Tav. 12); - il *retablo soporte di pinturas*<sup>11</sup>, progettato per unire un repertorio o una collezione di dipinti di diverse dimensioni e genere, come nel *retablo mayor della Iglesia de San Luis de los franceses a Siviglia* del 1730 (Tav. 13), oppure come congiunto concepito con una tematica programmatica precisa.

In ultima la tipologia a baldacchino: questa è la tipologia più variata ed utilizzata, soprattutto nella zona Andalusa. È di tre tipi:

- il baldacchino exento ("libero"), come il *Baldacchino del Sagrario della Cartuja di Granada* del XVIII secolo (Tav. 14), che esalta il culto della cappella maggiore favorendo il culto circolante permettendo al fedele di girare intorno al monumento contemplandolo, e inoltre contiene al suo interno il tabernacolo o la reliquia di un santo;
- il baldacchino *no exento* che è un baldacchino con il quarto lato addossato alla parete

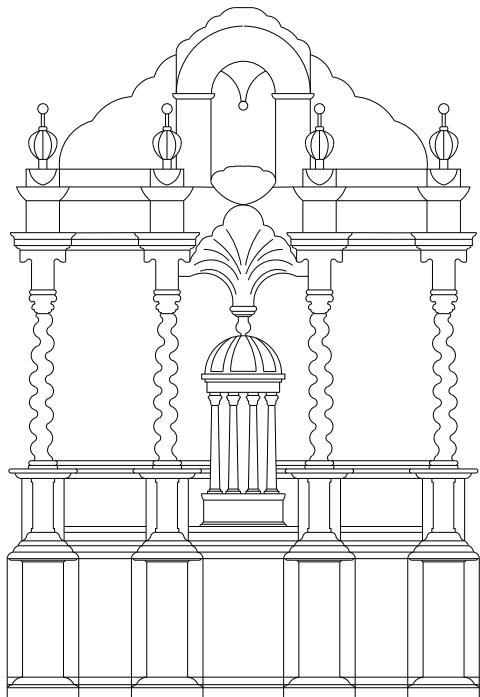
11 *Retablo* che sostiene vari quadri.

di fondo, che conferisce importanza alla cappella maggiore ma non permette una cerimonia intorno ad esso, di cui è un esempio il *retablo del Monasterio de Santa Clara a Murcia* datato 1755 (Tav. 15);

- il mezzo baldacchino che presenta due colonne colossali su ogni lato, una esedra e un fastigio a forma di “mezza arancia” formando uno spazio profondo che diventa quasi una sezione del baldacchino visto da dentro, nel cui fondo si apre una nicchia verticale dove si pongono il sacrario e il gruppo scultoreo, come si può vedere nel *retablo mayor della Iglesia colegial di Daroca a Saragozza* del 1670 (Tav. 16). Questa classificazione del *retablo* barocco spagnolo sottolinea le differenze tipologiche e considera i criteri relativi alla sua funzione nel culto, non considera invece l’evoluzione cronologica né altri elementi caratterizzanti il *retablo* stesso, sebbene importanti per la comprensione globale del periodo artistico ed architettonico.

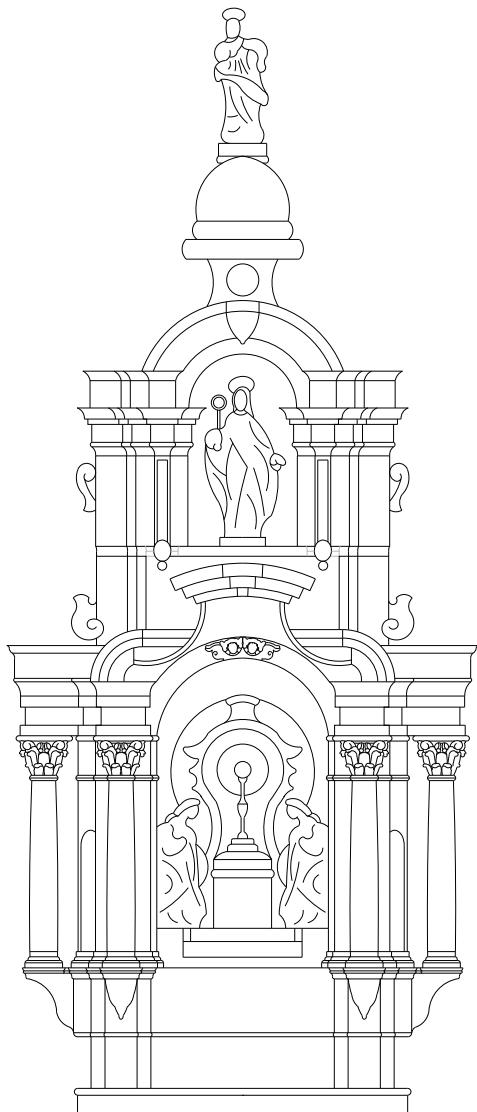
L’inizio e la fine del *retablo* barocco, nasce e muore dall’impulso e dalla rinnovazione dello spirito religioso, dimostrandosi con quello che non solo fu il prodotto di una abilità artistica più o meno contrastata o della soluzione pratica per decorare il muro dei presbiteri, ma la necessità di sottolineare la sacralità tramite le immagini sacre.<sup>12</sup>

12 BELDA NAVARRO 1998, pp. 9-24.

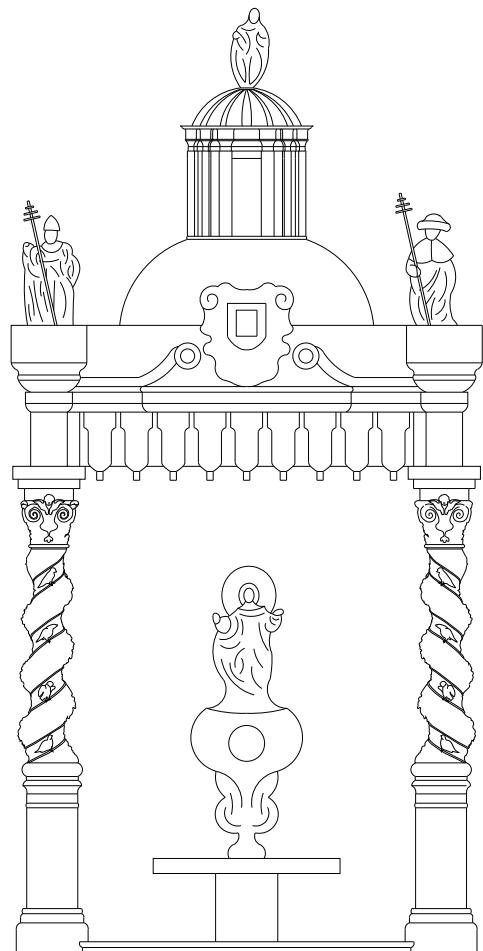


45

Tav. 14. Baldaquino Extento, Sagrario de la Cartuja di Granada, XVIII sec.



Tav. 15. Baldaquino no Extento, Monasterio de Santa Clara, Murcia, 1755



Tav. 16. Autore, Retablo Major, Iglesia colegial di Daroca, Saragozza, 1670

#### IL RETABLO NOVOHISPANO: L'ALTARE MESSICANO

L'approfondimento sul *retablo ispanico* impone concludere con il retablo novo ispanico: in particolare qui si considera quello messicano.

All'interno dell'Impero coloniale spagnolo, il Vicereame della Nuova Spagna, fu il primo vicereame ad essere istituito e anche il più esteso; esso infatti occupava tutta la metà centro-occidentale degli attuali Stati Uniti, gran parte dell'America Centrale e tutto l'attuale Messico. Il periodo barocco nel Vicereame del Messico ha certamente delle peculiarità proprie rispetto agli altri paesi, principalmente per il momento della sua comparsa, ovvero nella seconda metà del XVII secolo, e per la sua durata, ma anche per la natura stessa delle sue espressioni. Esso coincide con una fase di splendore economico, artistico, sociale, religioso che trova la sua nascita nel consolidamento della struttura socio economica vicereale, nella rapida evangelizzazione delle etnie mesoamericane, e nella stabilizzazione demografica della popolazione urbana dopo le epidemie iniziali. Come accadeva nella penisola iberica, indottrinare, narrare, risvegliare sentimenti ed emozioni e generare devozione nell'animo dei credenti erano processi validi anche in America.

In Europa ebbe origine il barocco inteso come movimento ideologico oltre che puramente estetico, infatti nel nuovo clima di

evangelizzazione, il retablo diventa il primo elemento portatore dei valori degli ordini religiosi e della chiesa diocesana anche e soprattutto nella nuova colonia. L'architettura barocca religiosa rappresenta per il Messico uno degli aspetti più significativi del suo patrimonio culturale. L'arrivo di incisori, scultori, falegnami e pittori –di cui conosciamo molti nomi e la cui attività come intagliatori, assemblatori e scultori è documentata– dalla penisola iberica è vitale per l'introduzione dei retablos nelle complesse costruzioni religiose. Infatti il Messico sviluppa una visibile dipendenza dai *retablos* spagnoli nel primo periodo della sua esistenza, ma la personalità creativa degli artisti della Nuova Spagna non tarda a conferire al *retablo* messicano caratteristiche nuove ed individuali. Se nel periodo iniziale il *retablo* svolge una funzione didattica, più tardi diventa il fulcro dell'architettura e della devozione cristiana; ne segue uno schema reticolare di grande importanza, fino a fungere da scenografia, principalmente destinata ad alimentare il fervore dei fedeli servendosi della pittura e della scultura per incidere sulla venerazione religiosa. Nel barocco messicano «il *retablo* è come un bersaglio il cui centro attira la freccia dell'attenzione; tutto converge su di esso, poiché su di esso è concentrato l'essenziale»<sup>13</sup>. L'apparente caos delle cappelle e dei *retablos* laterali non compromette il

senso dell'unità di base, l'essenzialità dello spazio delle chiese barocche della Nuova Spagna. L'altare, il tabernacolo e la nicchia con l'immagine venerata vengono esaltati a tal punto che si inizia a connotare la stessa facciata dell'edificio con gli elementi del *retablo* assumendo non solo la funzione di racchiudere e proteggere uno spazio, ma anche di riflettere ciò che racchiude al suo interno; un *retablo* in pietra all'esterno, che nasconde e protegge un *retablo* ligneo al suo interno. È facile notare quindi l'importanza principale nell'architettura barocca messicana della facciata sulla pianta, che mantiene un carattere rigido e che con il suo asse rettilineo principale intende focalizzare l'attenzione sul *retablo*. La facciata, la navata e il *retablo* costituiscono quindi un'unità attorno alla quale ruotano le cappelle secondarie con le diverse forme e proporzioni. Questo pur mantenendo un certo carattere lineare, smette di far semplicemente da cornice a dipinti e statue, trasformandosi in un pomposo, enorme e fantasioso mobile con caratteristiche ornamentali proprie, diventando una vera e propria opera decorativa ed architettonica.

Il barocco come pochi altri stili artistici ed architettonici ha attribuito tanta importanza all'utilizzo smodato dell'oro; infatti, questa tendenza, pur essendo già presente in altri periodi artistici, come nell'arte bizantina, tocca l'apice in questo periodo artistico ed architettonico ricoprendo totalmente

determinati elementi architettonici ed in particolare i *retablos*. Si tratta infatti di un'espressione artistica e culturale portatrice di una precisa intenzione allegorica che funge da supporto a un intento didattico e trascendente.

#### IL REGNO DI NAPOLI, LA SPAGNA E LECCE

La storia della Napoli barocca inizia nel 1503 quando, con la Pace di Cateau-Cambresis, si riconosce alla Spagna, che ebbe la meglio sulla Francia, il predominio su Napoli con l'insediamento del viceré Consalvo di Cordova nella capitale del Regno. Il viceregno spagnolo durò 210 anni, fino al 1713, e in questo lungo periodo Napoli crebbe contro ogni divieto, nei borghi, dentro le mura; cambiò il suo assetto urbano con la ristrutturazione di Via Chiaia, la costruzione di Via Toledo e la nascita dei quartieri spagnoli per l'esigenza di sistemare le truppe.

Si moltiplicarono chiese e conventi che furono costruiti secondo i canoni dettati dalla controriforma: da questo momento il Barocco cambia il volto della città. Durante questa parentesi storica la città partenopea non cade in una condizione provinciale, al contrario, la stessa presenta un alto grado di crescita demografica, economica e culturale, diventando il grande centro del Mediterraneo, secondo solo ad Istanbul.

Con la supremazia sul Regno di Napoli, la Spagna può controllare anche le sue

LE ANALOGIE TRA IL RETABLO SPAGNOLO E L'ALTARE LECCSESE ATTRAVERSO IL REGNO DI NAPOLI



province e quindi anche la Puglia, regione con cui Napoli instaura un rapporto diretto con un intenso fenomeno di scambi culturali e di importazione di opere d'arte. Lecce si uniforma alla città di Napoli per gusti e tenore di vita, è la sola città che, scrive F.A. Piccinni, «in tutto il Regno gareggiava colla capitale Napoli»; però la Lecce del cinquecento non è solo capitale ‘secondogenita’ del Regno dopo Napoli ma si pone come sintesi delle più importanti città esponenti del periodo Barocco della penisola.

Negli anni della Controriforma e del Concilio di Trento, si sviluppa l’idea di una città al servizio della Chiesa, al punto che una parte dell’espansione viceregnale viene assegnata agli insediamenti religiosi (gesuiti e teatini, oratoriani e carmelitani). A Napoli, come a Lecce, l’esigenza della rappresentatività e del decoro diventano fonte di rivalità tra gli ordini religiosi; infatti sono principalmente loro a promuovere l’attività edilizia e l’effimero<sup>14</sup> e a curare la città (soprattutto in occasione del ‘passaggio fantasma’ di Carlo V che nella sua risalita della Penisola nel 1535-36 non attraversa il Salento ma molte città, tra cui quella di Lecce, assumono i connotati di un passaggio ideale).

<sup>14</sup> Galanti individua nel fasto, nell’ozio e nel gioco alcune delle caratteristiche della società leccese e pone l’accento sull’importanza che l’effimero assumeva nella vita della città nella quale la festa barocca si presenta sotto il duplice volto di effimero ed effimero permanente.

Napoli barocca è un teatro di rituali, allestito nelle chiese con imponenti cappelle e nobili altari, nei palazzi con le scenografiche scale, nelle piazze con nuove facciate. Napoli era «allo stato potenziale, il paese barocco per eccellenza prima ancora che il barocco nascesse»<sup>15</sup> essendo questa una città famosa per il suo spirito coloristico, musicale e giocondo. Scrive la linguista Germana Squillace

Dai Gesuiti ai vicerè spagnoli, fu il popolo il vero fautore dell’arte barocca. Il Barocco incarnava lo spirito dei napoletani, rappresentava la loro esuberanza, la loro fantasia e il loro amore per la vita<sup>16</sup>.

Nel corso del XVII secolo l’Europa cade in una crisi socio economica molto grave che fu particolarmente rilevante a Napoli, a causa del suo governo spesso lontano dagli interessi locali. Anche nelle province della città partenopea si notò questa grave crisi demografica, incrementata dalla peste e dalle carestie che portarono alcune città, come quella di Lecce, all’isolamento. È necessario sottolineare d’altra parte che, in contrasto con i dati storici, che ci presentano una regione impoverita dalla crisi, non c’è in questo periodo una sola chiesa del

<sup>15</sup> PANE 1927.

<sup>16</sup> <<https://www.vesuviolive.it/vesuvio-e-dintorni/notizie-di-napoli/71398-il-barocco-larte-che-incarna-lo-spirito-di-napoli/>>

regno e delle sue province a non presentare un rinnovamento adeguato alla nuova arte: elemento più importante, scompaiono i vecchi altari lignei dorati, sostituiti da nuovi elementi in elegante marmo policromo, nelle province spesso importati direttamente da Napoli; infatti è tramite Napoli che entra nella Puglia e si diffonde il gusto policromo delle tarsie marmoree.

Terra di Bari e Capitanata, grazie ad artisti napoletani venuti in Puglia, a pugliesi che emigravano verso la capitale per formarsi come artisti nelle botteghe e grazie ad importazioni da parti di chiese, ordini o privati, subiscono un irreversibile processo di ammodernamento in chiave napoletana. Per il Salento è necessario fare un ragionamento separato, poiché non si vuole negare che questo abbia avuto dei rapporti con la capitale, anzi, ma si vuole sottolineare come il rapporto che si è sviluppato tra Napoli e la terra di Bari sia differente da quello creatosi con il Salento che presenta una fisionomia singolare, personale e differente. Per quanto riguarda le relazioni dell'Italia meridionale con la Spagna, va notato che le influenze spagnole appaiono soprattutto in Sardegna dal punto di vista artistico, ma nella capitale partenopea, centro nevralgico per la circolazione commerciale, si rileva anche un gran flusso di prodotti tessili, olio e grano con la penisola iberica, ma non solo. L'intensificazione degli scambi commerciali tra i porti del mediterraneo favoriranno

l'interesse di numerosi 'investitori' stranieri a Napoli e di napoletani in Spagna. Scrive la studiosa Isabella di Liddo

Un dato certo è l'intensificazione dei rapporti marittimi tra Italia meridionale e Spagna, sottolineato da De Dominicis<sup>17</sup>, che ci tramanda che continuamente delle casse di marmo, di sculture lignee, di tele e argenti partivano dal porto di Napoli verso la penisola iberica. Se per il 400 e il 500 siamo suffragati da importati studi su tali rapporti, non così è per l'epoca barocca su cui non è offerto uno sguardo d'insieme<sup>18</sup>.

Eppure molti studi, principalmente sulla scultura lignea napoletana dell'età barocca in Spagna, hanno fatto emergere il ruolo importante di alcune botteghe di scultori, tra le quali quella dei fratelli Aniello e Michele Perrone, operose tra Napoli, la Puglia e la Spagna; di cui è Napoli il centro della circolazione, dove le botteghe potevano rapportarsi con una committenza eterogenea formata dal Re di Spagna, dai viceré di Napoli e Palermo – anche la Sicilia ha avuto un importante ruolo come 'centro' e come 'periferia' dell'arte barocca – della nobiltà e delle confraternite. Molti tra

17 Scrittore e biografo, in *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani*, 1742-45.

18 Di Liddo 2008.

gli allievi della bottega dei Perrone sono stati allievi “di passaggio”, come il pugliese Filippo Altieri o i fratelli Patalano, che hanno sfruttato la situazione per uno studio il più possibile globale, ma solo temporaneo, in modo da poter rientrare nelle proprie città di origine per portare le novità “della Real città di Napoli”<sup>19</sup> e delle città a cui essa si relazionava. Un personaggio rilevante per lo studio dei rapporti tra l’Italia meridionale e la Spagna è Nicola Salzillo, allievo della bottega dei Perrone e unico scultore “emigrato” in Spagna, a Murcia dal 1699 al 1727, anni in cui dà avvio a una fiorente bottega. È stato individuato in Murcia il centro principale degli scambi culturali con Napoli, essendo la citata città spagnola un centro urbano vitale nell’ambito delle comunicazioni commerciali, economiche ed artistiche tra Italia meridionale e Spagna attraverso il porto di Cartagena e tra lo stesso porto e la capitale spagnola Madrid. Anche Mimma Pascoli sottolinea l’importanza delle relazioni artistiche sulla rotta Napoli-Murcia individuando i caratteri salienti di quella regione spagnola

Murcia, capitale della regione levantina di omonimo nome, fu nel 600 centro di floride industrie e del commercio della seta, nonché di una fiorente agricoltura. Le ricchezze

furono investite nella realizzazione di edifici pubblici e privati. Il settore artistico che in cui Murcia si distinse fu quello della scultura in cui penetrarono ed attecchirono, nel corso del ‘700, correnti artistiche centro europee non affatto contrastate da una forte tradizione scultorea locale, rappresentata al più dai *retablos*.

Murcia risulta essere una delle città spagnole maggiormente influenzate dall’arte italiana, come si nota dall’edilizia civile e religiosa del periodo o dai *retablos* barocchi. Come sottolinea Sanchez Moreno, è a Murcia specialmente che, le opere napoletane, vengono mostrate ed apprezzate grazie ai racconti dei *viajeros* (“viaggiatori”) che giungevano da Napoli a Murcia.

Per primo Gennaro Borrelli fa riflettere sulla differenza tra la scultura napoletana e la scultura iberica, fulcro dei *retablos* barocchi che, specialmente in Spagna, in cui il controllo iconografico è più rigido, assume una maggiore importanza. Il valore dello scultore napoletano prevedeva la realizzazione e la decorazione della statua, infatti dai dati di pagamento si nota come appaia sempre più rilevante l’esecuzione della scultura in legno policromo per la committenza spagnola, mentre al contrario in Spagna si cercano diversi professionisti per una e per l’altro processo. Inoltre la presenza di sculture lignee napoletane in Spagna è sicuramente

19 FAGIOLO E MADONNA 1997.

maggiori rispetto alla presenza di marmi rari, sia per il costo elevato del materiale, sia per la mancanza di scultori marmorari disposti a recarsi in Spagna per lunghi periodi; uno dei pochi a spostarsi, oltre che da Napoli alla province, anche da Napoli alla Spagna fu Carlo Fanzago, figlio di Cosimo, di cui si riconoscono diverse opere. Così come in Spagna, anche nelle province del Regno di Napoli la stagione degli intarsi marmorei del '600 è meno ricca rispetto alla capitale; nelle province è possibile trovare altari lignei e soprattutto lapidei o con elementi caratterizzanti come la colonna tortile che portano avanti la tradizione.

#### L'ALTARE NAPOLETANO

Lo scrittore, storico e collezionista d'arte Harnold Acton descrive l'impatto del nuovo stile barocco sulla città partenopea dicendo:

Il barocco ebbe modo di esprimersi a Napoli con la stessa gioia di un volo di usignoli liberati da una gabbia d'oro.

Nell'ambito dell'arte e dell'architettura barocca di Napoli, prima del seicento, non è possibile trovare dei caratteri architettonici che indichino uno sviluppo locale. Sono state individuate più fasi del barocco napoletano in base ad alcune tappe fondamentali: la fase di premessa in cui l'arte è ancora prega-

dei rimandi manieristi, tra 1582 e 1613; la fase di transizione al barocco, tra 1613 e 1623, caratterizzata da più mani e più tappe nella stessa opera; la prima tappa, tra il 1623 e il 1631 in cui prende forma l'attività di Cosimo Fanzago, iniziando il suo lavoro nella Certosa di San Martino a Napoli. Il 1631 è una data storica importante per la città di Napoli: è la data dell'eruzione vesuviana, che per gli storici dell'arte risulta essere positiva in quanto consente di tracciare una verifica della situazione del ritardo del barocco nella zona: è infatti dopo questo evento che scoppiano gli interventi di ammodernamento e i restauri voluti dagli ordini religiosi. Fanzago inizia il suo percorso a Napoli, dallo zio ingegnere, dopo la morte del padre, producendo monumenti tardomanieristi ma successivamente sarà la sua elaborazione della tarsia marmorea a segnare il gusto napoletano per più di mezzo secolo.

Non c'è, infatti, un Fanzago architetto classicista e un Fanzago scultore barocco; è caposcuola del seicento napoletano per la capacità di sintesi delle due tecniche<sup>20</sup>.

Egli ha una prima formazione di scultore, e infatti, prima di dedicarsi all'architettura, nella sua attività si notano l'esecuzione dell'arredo liturgico, la sistemazione di

20 CANTONE 1992.

intero cappelle con policromie di tarsie che rivestono tutte le pareti e il pavimento e le grandi macchine d'altare che definiscono l'intero spazio presbiteriale. La fortuna di Fanzago è dovuta sicuramente al fatto che in quanto scultore riesce a coordinare scultori, marmorari, stuccatori, argentieri e doratori. Fanzago scultore ed architetto è iniziatore del seicento napoletano per la sua capacità di sintesi delle due tecniche: se l'architetto-pittore tende ad esaltare gli apparati decorativi e gli effetti illusionistici, l'architetto-scultore è in grado di orientare l'ornamentazione plastica verso effetti di grande teatralità e qualità espressiva. Nella sintesi tra scultura e architettura, l'attenzione ai particolari non cambia, quasi a voler creare un *horror vacui*<sup>21</sup>, sia che si progetti l'intero edificio sia che si progetti il suo ciborio – spesso veniva utilizzato lo stesso disegno per uno e per l'altro indistintamente. Nelle cappelle il massimo risalto viene dato alla macchina d'altare con la ricchezza dell'ornamentazione e dei tabernacoli e attraverso l'impiego della decorazione fatta con le statue degli angeli, che vengono trattati in modo diverso in base al loro punto di osservazione e contrassegnati da elementi per facilitare la messa in opera e per sottolineare la loro funzione architettonica e simmetrica (il ciuffo dei capelli a destra o a sinistra) oltre che decorativa.

21 Letteralmente: paura del vuoto. Tendenza ad eliminare ogni spazio vuoto nell'ornamentazione.

L'architettura classicista di Fanzago per l'impostazione iconografica e per il suo metodo progettuale fondato sui rapporti proporzionali e sulla simmetria, si fa barocca con variazioni su uno stesso tema: per gli effetti dell'ambiguità visiva determinati dalle articolazioni della pianta; per il gioco di ricorrenze tra interno ed esterno, tra pareti e soluzioni angolari; per la drammatizzazione dell'ordine con la figura come colonna o il teschio come capitello, in cui la scultura sostituisce il tettonico.

Il colore e il materiale sono sicuramente gli elementi che più caratterizzano il periodo barocco napoletano. Il colore, la cui origine va ricercata nella lontana decorazione araba, lo si trova all'esterno nelle cupole luccicanti di maioliche o tegole gialle e verdi, bianche e azzurre, bianche e nere, che aderiscono perfettamente alla superficie curva, spiccando tra le terrazze asfaltate della città di Napoli. All'interno degli edifici il colore del barocco è ricco ma senza sfarzose esibizioni, poiché le volte affrescate e le dorature delle pareti, si smorzano sul colore dei marmi degli altari e dei pavimenti creando un *unicum*, in modo che nessun elemento faccia violenza sugli altri, (a differenza delle architetture romane in cui spesso si nota il distacco netto tra il freddo bianco della mole architettonica e le parti decorate che interrompono la stessa). La pittoricità delle chiese napoletane, va attribuita all'ambiente in cui nascono ma soprattutto alla personalità dei singoli

artisti che, come già detto, sono prima che architetti, pittori e scultori; elemento che si riscontra nello schema architettonico mai originale ma nella decorazione policroma sempre singolare. È sicuramente il materiale marmoreo a rendere ancor più sfarzose le chiese barocche, con la sua policromia e scrive P. d'Agostino:

l'uso dei marmi policromi nella decorazione dei monumenti napoletani della prima metà del '500 si riduce a pochi esempi e non ha particolare rilievo. Esso è diffuso principalmente nella pavimentazione di varie cappelle ispirate a schemi antichi, mentre per i sepolcri e gli altari si preferisce il marmo bianco lavorato con grande virtuosismo ma senza originalità. A volte il marmo scuro appare come foderatura nelle nicchie per dare maggior importanza alle sculture. In qualche caso si fa uso di colonne colorate ma non si può cominciare a parlare di una diffusione del gusto per il marmo policromo che tra l'ottavo e il nono decennio del secolo, periodo in cui si registra una sempre più massiccia presenza di artigiani carraresi e fiorentini, i quali mutano rapidamente il corso dell'arte del marmo napoletano inserendo nei monumenti decorazioni policrome che finiranno poi col prevalere.

L'apporto iniziale degli artigiani carraresi, in particolare dei fratelli Mario e Costantino Marasi, è indubbiamente prevalente; ma è innegabile che questi, coinvolti nel fascino dell'arte napoletana, si allontanino dal loro gusto fiorentino, per adattare la loro tecnica a quello meridionale, sostituendo i rigidi motivi geometrici con i più naturali motivi vegetali.

Tipico nel '600 in Italia meridionale è l'altare ligneo – solo a Lecce sono numericamente maggiori gli altari in tufo di quelli in legno – che, nel secolo successivo, viene sostituito dall'altare in pietra calcarea locale, molto più resistente all'intaglio con un effetto finale di gran pregio. L'altare in pietra successivamente si evolve seguendo moduli compositivi, motivi ornamentali e colori (dipinti) tipici dell'altare marmoreo detto "alla napoletana". Anche il Salento viene coinvolto nella nuova ventata di tipologia napoletana pur rimanendo ben radicata la topografia locale dell'altare "alla leccese". Grazie agli studi di Mimma Pasculli e di altri studiosi dell'arte e architettura barocca nel regno di Napoli e nelle sue province, è possibile delineare le tipologie di altare e la loro evoluzione dall'arte dell'iniziatore Cosimo Fanzago a quella di Domenico Antonio Vaccaro a quella di Giuseppe Sanmartino. La prima e più frequente tipologia d'altare è quella dell'altare detto 'a portelle'<sup>22</sup> poiché

22 Definiti 'a portelle' gli altari che presentano ai loro lati due ingressi per una zona retrostante chiuse da

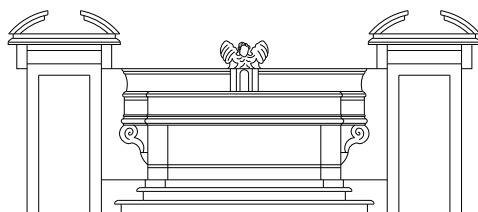
collegato alle pareti laterali della chiesa con le due portelle, creando una transizione tra la zona della celebrazione della messa con il coro; difatti nelle nuove norme introdotte con il Concilio di Trento, è richiesta una seconda zona, il coro – a volte creata ex novo, anche distruggendo gli absidi alle spalle dell’altare. Un esempio di questa tipologia è l’altare maggiore (Tav. 17) della chiesa di Santa Maria del Popolo degli Incurabili a Napoli, eseguito da Angelo Landi (suocero del Fanzago) nel 1610. Altri esempi successivi della tipologia con porte laterali, sono: l’altare maggiore della chiesa di S. Teresa progettato nel 1668 dal seguace di Fanzago, Dionisio Lazzari. San Carlo Borromeo nelle *Instructionum Fabricae et Supellectilis ecclesiasticae*<sup>23</sup> non parla dell’utilizzo delle portelle che, quindi, risultano essere un espediente utilizzato dagli architetti del periodo barocco, ma sottolinea l’importanza che l’altare maggiore deve assumere anche grazie ai due spazi, l’antistante – delimitato da una balaustra – e il retrostante con il coro, in quanto centro ideale dell’ambiente architettonico. In una incisione di Giovanni Battista Castaldo del 1619, rappresentante alcuni momenti della vita di San Gaetano, è possibile notare, nel frammento della comunione, il volume stereometrico dell’altare, con il tabernacolo centrale e con un solo

tendaggi.

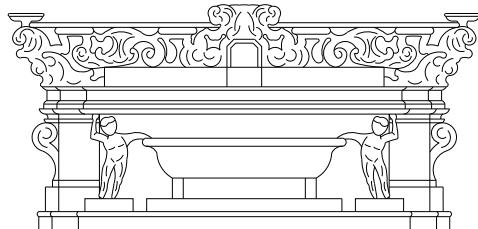
23 SAN CARLO BORROMEO 1577.

gradino su cui sono poggiati i candelieri, racchiuso nei due lati dalle portelle con tende di stoffa.

In alternativa all’utilizzo della balaustra come elemento divisore tra la zona della celebrazione dell’altare maggiore e l’aula assembleare, si sopraeleva il pavimento della cappella con scalini a forma ottagonale o esagonale, in modo da proiettarsi, anche tramite la loro forma, verso l’esterno della cappella togliendo spazio all’aula, “provocando l’inizio di quel processo di tensione spaziale e architettonica tipico del mondo



Tav 17. Angelo Landi, Altare Maggiore, Chiesa di Santa Maria del Popolo degli Incurabili, Napoli, 1610

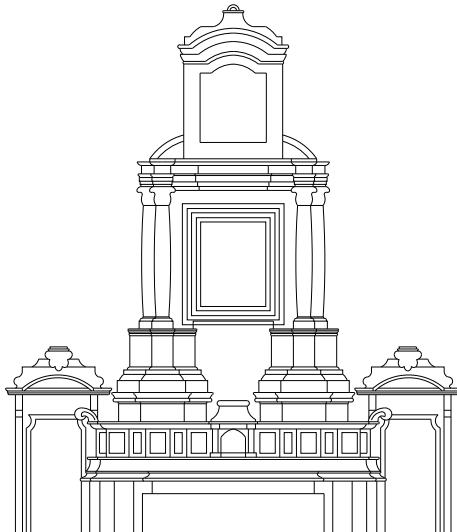


Tav 18. Cosimo Fanzago, Altare Maggiore, Chiesa dei Santi Severino e Sossio, Napoli, 1640

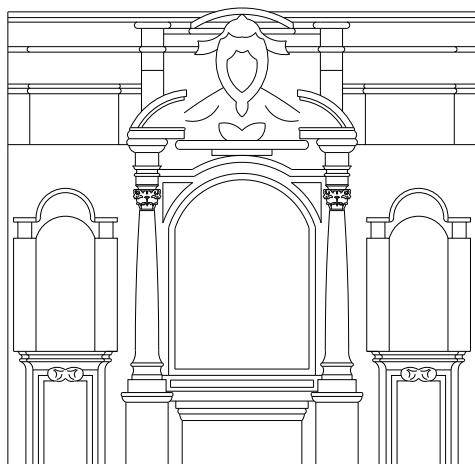
barocco”<sup>24</sup>. Un caso di ammodernamento della gradonatura d’altare (il terzo gradino aggiunto, secondo la Pasculli, da Vaccaro) è possibile trovarlo nell’altare maggiore del Fanzago del 1640 circa, nella chiesa di Napoli di SS. Severino e Sossio (*Tav. 18*), in quello che, secondo le parole dello scrittore Celano, è «il primo altare, che veduto si fosse in Napoli, e forse fuori, in quella forma isolata», cioè privo delle porte laterali. È questa la seconda tipologia riscontrata nel napoletano: l’altare “isolato” o “singolo”; pervenuta in minima parte, se consideriamo che già l’altare di S. Domenico del Fanzago (fine 1640 e inizio 1650) aveva le porte laterali rimosse sotto la direzione dell’architetto Giovan Battista Nauclerio.

Se l’altare di SS. Severino e Sossio del Fanzago è l’unico esempio di altare singolo, molti sono gli altari con cona-altare-porte, terza delle tipologie di altare identificate. Questo è uno schema che risulta molto diffuso anche nelle province, e nella città di Napoli ne è un esempio l’altare maggiore della chiesa di S. Maria di Costantinopoli (*Tav. 19*) del Fanzago del 1639-1642 (o 1628-1639). Gaetana Cantone sottolinea che «Fanzago impiega queste complesse soluzioni di mensa con ancone gigantesche e porte in architetture non sue, dove tenta di modificare il rapporto tra coro e tribuna». Ma l’uso dell’alta ‘cona’ – che ha lontane origini nei retablos

<sup>24</sup> PASCULLI FERRARA 2013.



*Tav. 19 . Cosimo Fanzago, Altare Maggiore, Chiesa di Santa Maria di Costantinopoli, Napoli, 1639 - 42*



*Tav. 20. Cosimo Fanzago, Altare di San Francesco Savorio, Chiesa del Gesù Vecchio, Napoli, 1630*

spagnoli – si giustifica perché prende forma di arco di trionfo, elevato rispetto alla mensa ed al gradino d’altare, perché rapportato alle coperture del coro, soluzione ideale per la migliore visibilità dell’immagine sacra che fa dell’altare una macchina celebrativa del quadro o della statua.

Tipologia che non ha avuto grande eco nel tempo, è quella degli altari a muro: grandi composizioni che ricoprono interamente la parete, di cui è un esempio l’altare di San Francesco Saverio del Fanzago (*Fig. 20*) nella chiesa del Gesù Vecchio a Napoli datato

1630, in cui l’autore semplifica lo schema ad un unico ordine. In uno schizzo di progetto<sup>25</sup> (elemento pienamente barocco) per l’altare, Fanzago rappresenta una coppia di colonne in curva, perfettamente barocche, che però non vengono prodotte in favore di uno schema di un risultato manierista, più vicino alla tradizione classicistica.. La tipologia degli altari a muro, di schema tardorinascimentale, segna il passaggio tra l’antico e il moderno; l’altare a muro è infatti destinato a scomparire col sopraggiungere del pieno gusto barocco e dell’esplosione del rococò che con la sua decorazione molto più fluida, suggeriva un totale alleggerimento delle pareti.

La pubblicazione postuma dell’Opus

25 Roberto Pane riconosce la relazione tra il progetto dell’altare nella chiesa del Gesù Vecchio e lo schizzo dell’autore.

architectonicum<sup>26</sup> ha facilitato, negli anni del fiorire dell’arte di Domenico Antonio Vaccaro, la diffusione dei modelli borrominiani. A Vaccaro, pittore, scultore e architetto decoratore<sup>27</sup>, si deve un nuovo modello di altare altamente pittorico, perfetta fusione di scultura e architettura, il cui maggior esempio è l’altare maggiore della Chiesa della Concezione a Montecalvario a Napoli del 1724, in cui l’autore inserisce nella cona d’altare, nel capoaltare, intorno al ciborio, sculture a tutto tondo come putti marmorei e angeli adulti.

Erede di Vaccaro è Giuseppe Sanmartino che, inediti documenti dell’Archivio diocesano di Monopoli<sup>28</sup>, lo qualificano come “statuario di Marmi” già nel 1745, anticipando la sua attività, di produzione di pezzi scultorei per altari, di qualche anno rispetto alla data finora nota. È grazie a Sanmartino che si deve un arricchimento, negli altari della tipologia vaccariana, di figure come angeli adulti reggi fiaccola ai capialtari, putti a tutto tondo reggi medaglione con la croce, che, negli anni successivi Sanmartino sviluppa come figure distinte, a figura intera, distaccate dall’altare.

L’arte e architettura degli altari barocchi

26 BORROMINI 1725.

27 Esponente della “professione dell’unità delle tre arti” di cui parlava De Dominicis.

28 Incontrati dalla studiosa Mimma Pasculli Ferrara.

napoletani, cominciata a metà seicento, si articola in una importante successione di artisti fino alla fine del XVIII secolo, grazie ai quali è possibile delineare l'evoluzione del decorativismo napoletano. Gli artisti, iniziando dal Fanzago caposcuola, proseguendo con Sanmartino – che completa la facciata dei Gerolamini, lasciata incompiuta dal Fanzago – passando attraverso l'arte di Vacaro (il quale aggiunge due busti mancanti nelle sovrapporte fanzagliniane nel Chiostro della Certosa di Napoli) si pongono in stretta relazione tra loro creando un senso di continuità.

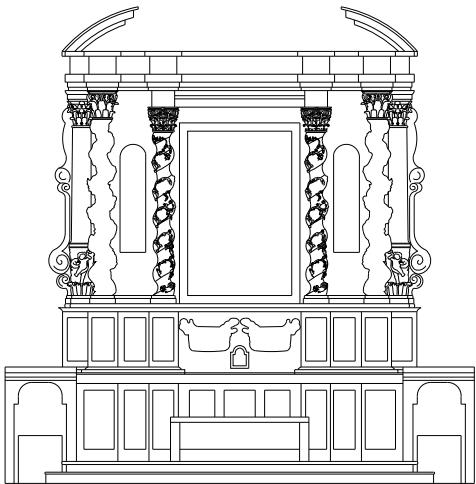
#### LE PROVINCE DEL REGNO DI NAPOLI: TERRA DI BARI E CAPITANATA

La capitale del Regno di Napoli era celebre per lo splendore della sua corte e il mecenatismo dei sovrani. Quando nel 1503 la Spagna sconfigge la Francia, il Regno di Napoli e il Regno di Sicilia, furono uniti dinasticamente alla monarchia spagnola ed entrambi furono governati come due vicereami distinti con la dicitura *ultra et citra Pharum* e con la conseguente distinzione storiografica e territoriale tra Regno di Napoli e Regno di Sicilia. Il Regno di Napoli corrispondeva alle attuali regioni di Abruzzo, Molise, Campania, Puglia, Basilicata, Calabria e anche alcune aree dell'odierno Lazio meridionale ed orientale.

L'architettura pugliese a cavallo tra rinascimento e barocco, risulta legata all'architettura dell'area adriatica di influenza veneta e con la Dalmazia, piuttosto che con la vicina Napoli. Con l'ingresso della Puglia nell'area napoletana, in un periodo segnato da nuove sperimentazioni nel campo bellico, le città di Terra di Bari vengono sottoposte a cambiamenti e demolizioni di borghi e conventi per migliorare le strategie di difesa. Dal punto di vista architettonico, gli studiosi si sono impegnati a riscoprire le influenze subite dalle architetture religiose di Terra di Bari da parte di quelle napoletane, ponendo in secondo piano le volumetrie – spesso risultato di abili incastri all'interno di contesti precostituiti – ed evidenziando le due tematiche progettuali principali: la facciata e la spazialità dell'interno.

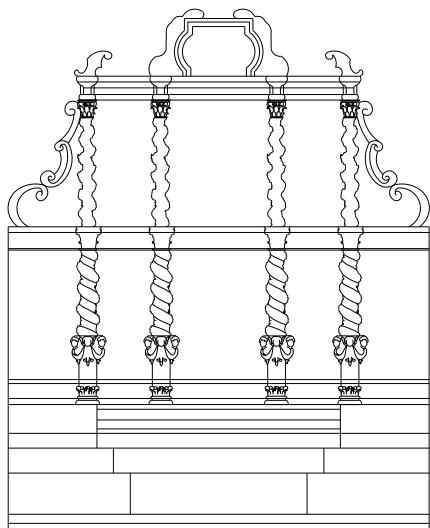
La facciata ad edicola, che ribalta all'esterno l'organizzazione interna dell'edificio, inflazionata in Italia, trova in Puglia ben pochi esempi di ripresa, principalmente nel periodo del tardo barocco, se pur con delle varianti del tema ‘canonico’. Al contrario, tipologie diffuse in Puglia sono quella della doppia torre campanaria e quella della facciata a portico, presente anche nella zona napoletana.

Gli edifici religiosi di Terra di Bari nel periodo barocco, presentano cambiamenti ma, scrive Mimma Pasculli «anche quando l'intervento è più invasivo si ha un sostan-



Tav.21. Altare Maggiore, Chiesa del Carmine, Conversano, prima metà del '600

60



Tav.22. Autore, Chiesa di Santa Maria dell'Umiltà, Manfredonia, 1622

ziale rispetto delle tipologie e della spazialità». Infatti in Puglia è possibile riscontrare planimetrie differenti (si nota una spazialità cruciforme nella maggior parte degli edifici); ed è possibile attraversare l'architettura religiosa pugliese passando dalla pianta rettangolare, a quella ad unica navata con cappelle laterali, a quella a navate, alla pianta centrale.

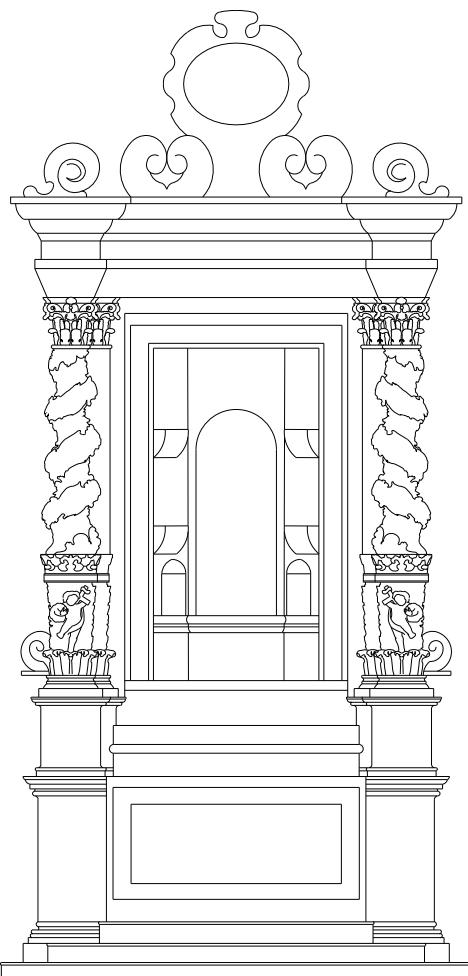
Analizzando l'interno delle architetture religiose, e principalmente l'analisi che ci compete, quindi quella riguardante gli altari, si nota come in Puglia sia possibile imbattersi facilmente in altari di materiali differenti: l'altare in pietra, tipico del barocco leccese, si incontra soprattutto nel '600 in Terra di Bari, per lo spostamento di alcune maestranze leccesi; l'altare in stucco, diffuso a Napoli ed esportato nelle sue province; l'altare marmoreo, che vede la sua fortuna con Fanzaglio a Napoli inizialmente e poi in Terra di Bari, ma, ancor prima, con i toscani e il loro gusto per il marmo policromo a disegno geometrico; l'altare ligneo, diffusissimo nel '600, corrispondente, per importanza e per elementi (come la colonna tortile), all'altare in pietra a Lecce; l'altare d'argento, prezioso e poco frequente.

È possibile redigere una catalogazione degli altari barocchi nella Terra di Bari, evidenziando quattro tipologie principali: l'altare a portelle, l'altare reliquiario, l'altare 'a retablo' e l'altare del rosario. L'altare a portelle, già trovato nell'area napoletana, divide la

zona dei fedeli dal coro, come richiesto dalle norme del Concilio di Trento, passando dalla divisione spaziale navata-coro-altare a quella navata-altare-coro. Un fastoso esempio di questa tipologia in Puglia è l'altare maggiore della Chiesa del Carmine di Conversano (Tav. 21), della prima metà del seicento, con colonne salomoniche disposte su più piani, e con le due porte laterali che invitano in uno spazio illusorio e religioso con le loro scritte “Porta Coeli” e “Porta Paradisi”.

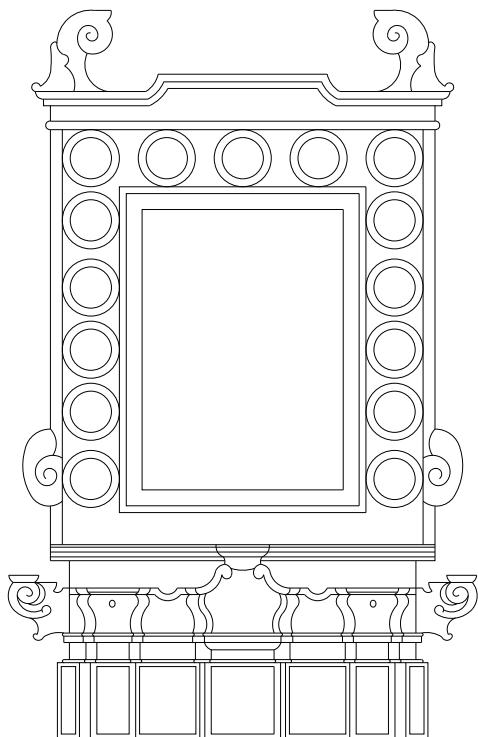
Seconda tipologia del territorio barese è l'altare ‘a retablo’, modello spagnolo che tende a riempire l'intera parete su cui è adossato. Di questa tipologia ne è un esempio pregevole, quello della chiesa di Santa Maria dell'Umiltà a Manfredonia, costruito nel 1622, ritmato da due ordini di colonne tortili colorate a finto marmo, che scandiscono lo spazio di nove tele (Tav. 22).

Una ulteriore tipologia è quella dell'altare reliquiario. Soprattutto nell'età della Controriforma, teche, armadi e altari sono la testimonianza della diffusione del culto che tende a riportare la devozione verso una riscoperta della Chiesa delle origini, dei suoi santi e dei suoi martiri.<sup>29</sup> Il cristianesimo delle origini prevedeva la collocazione dell'altare sopra il sepolcro dei martiri. Sono soprattutto gli altari reliquiari in legno a rimandare al modello napoletano. Un esempio di questa tipologia nell'area



<sup>29</sup> STRAZZULLO, 1984.

Tav. 23. Altare di San Vito, Chiesa di San Francesco d'Assisi, Castellana, 1715



*Fig.24. Altare del Rosario, Cattedrale di Monopoli, 1750*

pugliese è l'altare di San Vito nella Chiesa di San Francesco d'Assisi a Castellana del 1715 (*Tav.23*), più vicino alle soluzioni leccesi, poiché inquadra tra due colonne tortili, una divisione in tre parti contenente i busti-reliquiari in nicchie con mensole.

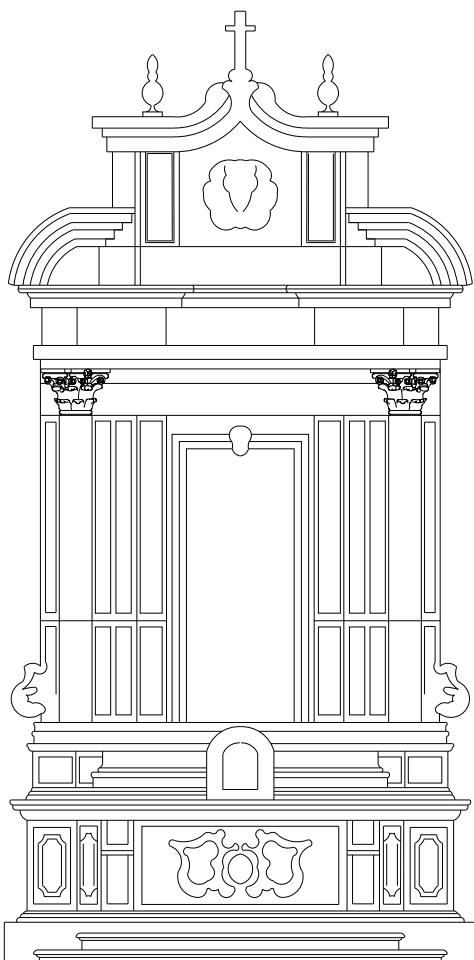
Ultima tipologia di altare molto diffusa in Terra di Bari è l'altare del Rosario, di cui un esempio è l'altare del Rosario del 1750 della Cattedrale di Monopoli (*Tav.24*). L'altare presenta intorno al dipinto centrale, una preziosa decorazione formata da quindici piccoli tondi che rappresentano i misteri e che sembra quasi vogliano sostituirsi all'ordine architettonico.

#### LE PROVINCE DEL REGNO DI NAPOLI: REGNO DI SICILIA

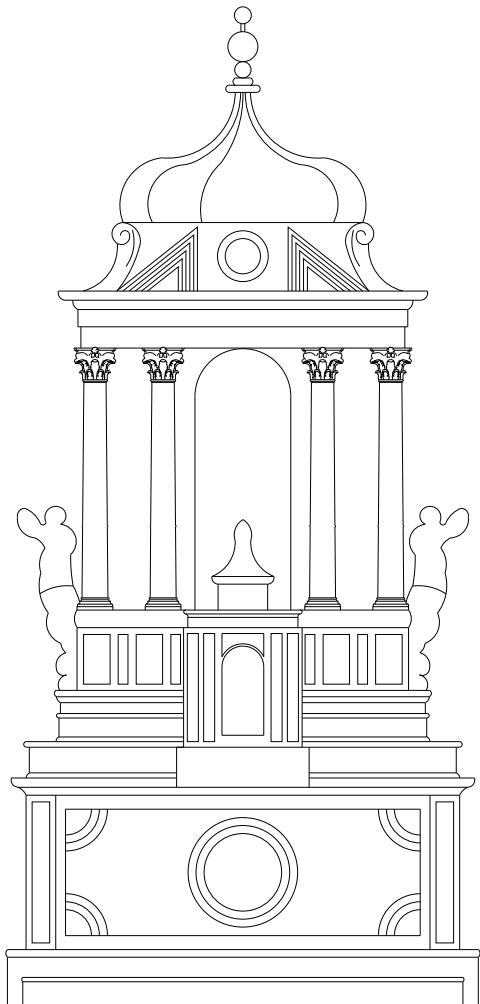
Al termine del dominio aragonese, il Regno di Sicilia vive la sua ‘età dei Vicerè’ sotto il dominio spagnolo, composta da tre organismi: quello chiesastico, quello feudale e quello popolare. Nel corso del 1600 la Sicilia ha sofferto per carestie, epidemie e catastrofi naturali come l'eruzione dell'Etna del 1669 e il terremoto del 1693. È stato, secondo molti studiosi, proprio il terremoto, il motivo scatenante della fioritura del fenomeno artistico barocco in Sicilia, che, nonostante i problemi economici, riesce a riedificare le sue città; come scrive lo storico benedettino Vito Amico, «facevano a gara i cittadini per ricostruire case e palazzi». La

differenza tra l'architettura barocca siciliana e quella romana papale è che il barocco non è un movimento di élite ma dipende anche e soprattutto dall'attività dei lapidum incisores, gli intagliatori e dei magistri fabrorum murariorum, i maestri di muro, che si erano formati sui libri, sui trattati delle biblioteche e degli ordini, e avevano completato la loro preparazione a Roma, a Napoli o a Vienna. Le maestranze locali hanno quindi un'origine essenzialmente cantieristica ed artigianale e la loro preparazione avviene sulle opere in corso della città natale o in quelle vicine. Il Regno di Sicilia affronta il suo nuovo periodo con una grandiosa ansia di ammodernamento, con l'intento di raggiungere un livello magnificenza e grandezza, sconosciuto nel passato, iniziando dalla ricerca di strutture urbane ed architettoniche da inseguire, proseguendo con la presenza fondamentale della decorazione (plastica e fastosa, ma rispettosa dell'intelaiatura architettonica preesistente), e con l'interesse per le facciate che acquisiscono enorme importanza, "quasi che gli edifici fossero fatti per essere guardati dall'esterno"<sup>30</sup>. Queste variavano dalla tipologia ad impianto retto e quadrato della tradizione cinquecentesca a quello sinusoidale del barocco romano, dalle facciate con impianto architettonico con due campanili staccati a quelle con sistema a torre in cui si giocava con i volumi della

30 BOSCARINO 1981.

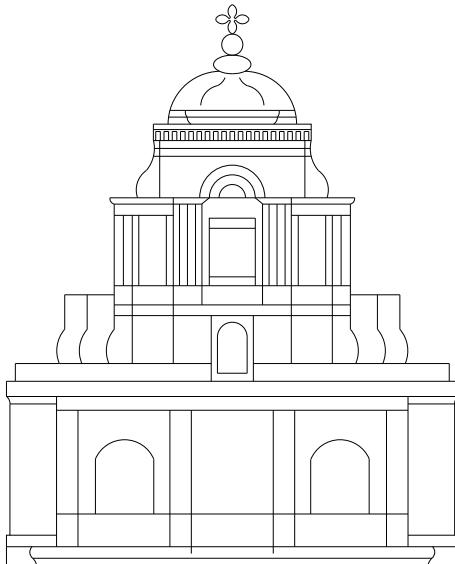


Tav. 25. Domenico Battaglia, Giovanbattista Marino,  
Altare di Santa Maddalena, Chiesa della Maddalena,  
Buccheri, data



Tav.26. Domenico Battaglia, Marino e figli, Altare dell'Immacolata, Chiesa di Santa Maria dell'Elemosina, Catania, 1780

struttura, fino alla più frequente del barocco siciliano della ‘facciata quinta’ scenica a campanile. Tanto è ricca l’attenzione per le facciate, quanto è ridotta la tipologia degli impianti planimetrici delle chiese barocche siciliane. Queste presentano strutture spaziali con impianti longitudinali a una o tre navate, con impianti centralizzati o raramente con sistemi ottenuti dalla combinazione dei due tipi precedenti. La mancata ricerca di nuove soluzioni planimetriche e strutturali confermano la noncuranza verso lo spazio interno, e del rapporto tra la luce e la struttura. L’importanza dello spazio era fatta risaltare dall’utilizzo dei diversi materiali: le



Tav.27. Gian Lorenzo Bernini, Altare del Santissimo Sacramento, Basilica di San Pietro, Roma, data

opere erano in marmo, stucco, pittura per la decorazione architettonica e in legno, gesso e stoffa per gli elementi posti in occasione di festività, in cui la partecipazione ai riti associava ai significati liturgici quelli di una cerimonia mondana.

Ruolo fondamentale è svolto dagli altari in Sicilia, che sono stati catalogati per tipologia e per materiale e successivamente paragonati a modelli ‘canonici’ dello scenario barocco romano.

La prima tipologia di altare riscontrabile sul territorio è quella cosiddetta ‘a tosello’ o a parete; è caratterizzata dalla ripetizione verticale di più piedistalli, dove il primo costituisce la mensa dell’altare, il secondo, che racchiude il tabernacolo, e un terzo che si sviluppa nell’ordine classico con colonna e trabeazione. Questa tipologia si ritrova principalmente nelle cappelle laterali delle chiese. Un esempio di questa tipologia è l’Altare di Santa Maria Maddalena (*Tav. 25*), attribuito a Domenico Battaglia e Giovanbattista Marino, nella chiesa della Maddalena a Buccheri, in provincia di Siracusa, confrontabile con l’altare della Chiesa del Collegio a Roma, disegnato da Andrea Pozzo nelle tavole del suo trattato.

La seconda tipologia d’altare individuata è detta a ‘tronetto’, caratterizzata dall’essere un oggetto a pianta circolare isolato ed autonomo, simile ad un baldacchino. Un esempio di questa tipologia sono l’altare dell’Immacolata, e il suo gemello altare del Santissimo

Sacramento (*Tav. 26*), della chiesa di Santa Maria dell’Elemosina a Catania, realizzati intorno al 1780 da Domenico Battaglia e dai figli di Marino. Entrambi gli altari si sviluppano in due ordini: il primo altare scandito dalla ripetizione di un piedistallo, l’inferiore costituente la mensa, e il superiore che presenta il tabernacolo; e il secondo altare formato da un piedistallo di ridotte dimensioni, colonna e trabeazione.

La terza e ultima tipologia di altare presente nel territorio siciliano è quella a ‘triangolo ascendente’. Questa, è caratterizzata dall’essere un oggetto architettonico ‘quasi a tutto tondo’, che si trova frequentemente negli spazi absidali, assimilabile a uno schema geometrico triangolare. Il modello tipologico di questo altare è l’altare del Santissimo Sacramento di Gian Lorenzo Bernini (*Tav. 27*), nella Basilica di San Pietro a Roma. Esempio locale è l’altare a ‘triangolo ascendente’ del SS. Sacramento della Chiesa di San Paolo a Palazzolo Acreide in provincia di Siracusa, costruito in materiale ligneo, con decorazioni in stucco dorato.

## CONCLUSIONI

In atti notarili, documenti di pagamento e l'archivio di protocolli di Siviglia, è stato possibile rintracciare dati certi riguardo scambi commerciali nel Mediterraneo tra le città spagnole, il viceregno spagnolo di Napoli e le sue province di Puglia, Sicilia, Abruzzo.

Tirando le somme delle ricerche fatte dai maggiori studiosi del periodo artistico ed architettonico barocco in Italia e in Spagna – di cui ne citiamo solo alcuni tra cui Mimma Pascullo, Mario Manieri Elia, Maurizio Calvesi, Vincenzo Cazzato, Gaetano Cantone, Cristóbal Belda Navarro, Alfonso Rodriguez de Ceballos – è possibile creare un legame indiscutibile del nascere e dell'evolversi di uno stile comune tra i due porti del Mediterraneo e, automaticamente, delle province. È, di fatto, Napoli a costituire un importante punto di riferimento e di contatto tra le città dell'Italia meridionale e la penisola iberica e a favorire la presenza di investitori stranieri nel Regno di Napoli.

In primo luogo sottolineiamo il legame certo tra Napoli e la Spagna, come detto, principalmente tramite il porto di Murcia, dal punto di vista del commercio e da quello artistico. In secondo luogo evidenziamo il rapporto, anch'esso attestato, tra Napoli e la Puglia, grazie allo scambio artistico favorito da molti artisti che si spostavano della Terra di Bari, dalla Capitanata e dal Salento per

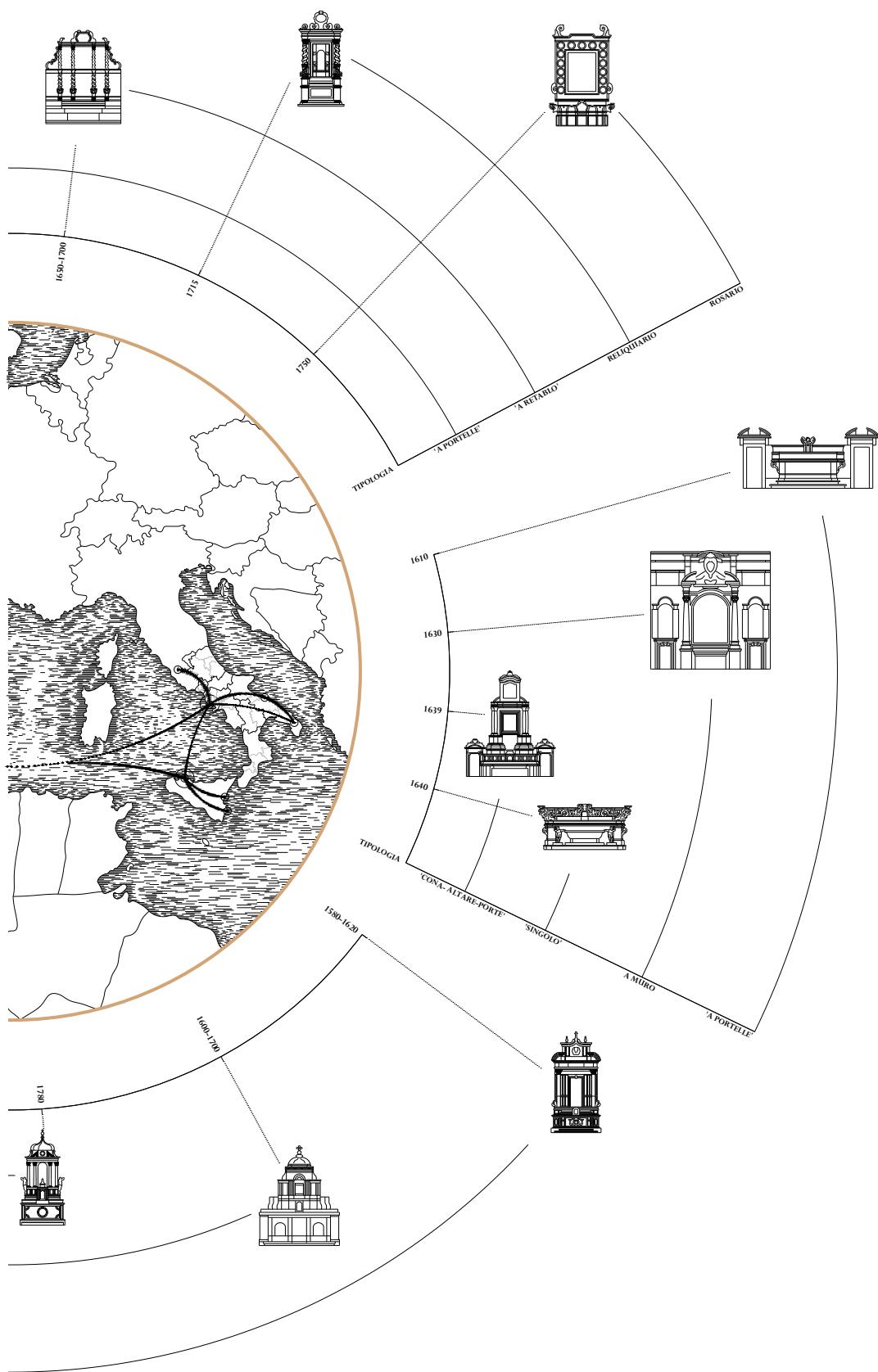
imparare il mestiere nelle famose botteghe napoletane. Il gesuita Ferrari afferma che tra Lecce e Napoli si instaura una forma di gemellaggio basato sull'antico dualismo Palepoli-Napoli e Rudie-Lecce: la città 'villana' e la città 'nobile'. Certo è che Lecce (come la maggior parte delle città della provincia) cerca di emulare Napoli, per il suo prestigio, durante il suo sviluppo barocco, senza abbandonare però mai il suo aspetto locale, che contraddistingue la città salentina da tutte le altre città italiane.

È evidente, quindi, che non ci siano stati rapporti diretti tra il Salento e la Spagna, ma che questi siano stati entrambi mediati dalla città partenopea per tutto il periodo barocco. Si può, quindi, concludere, sostenendo che viene comunemente rifiutata l'ipotesi di caratteri dell'architettura salentina come contagio di schemi spagnoli e viceversa: «*analogie, dunque, e non rapporti*»<sup>31</sup>.

31 CAZZATO 2003.







## BIBLIOGRAFIA

BELDA NAVARRO 1998.

Belda Navarro C., *Metodología para el estudio del retablo barroco* in «Imafronte», 12-13, 1998.

BRANDI 2004.

Brandi C., *Pellegrino di Puglia. Lecce Gentile*, 2004.

BRESCIANI ALVAREZ 1959.

Bresciani Alvarez G., *Accostamenti e proposte per un'impostazione critica dell'architettura leccese*, Roma, 1959.

BONET BLANCO 2001.

Bonet Blanco, M.C., *El retablo barroco: escenografía e imagen* in «El Monasterio de El Escorial y la pintura», 2001.

70

BOSCARINO 1981.

Boscarino S., *Sicilia barocca, architettura e città, 1610-1760*, Roma 1981.

CALVESI, MANIERI ELIA 1970.

Calvesi M., Manieri Elia M., *Architettura barocca a Lecce e in terra di Puglia*, Milano-Roma, 1970.

CANTONE 2002.

Cantone G., *Napoli barocca*, 2002.

CANTONE 2003.

Cantone G., *Campania barocca*, 2003.

CAZZATO V. 2003.

Cazzato V., *Breve profilo sul barocco leccese* in *Il barocco leccese*, 2003.

CAZZATO V. 2003.

Cazzato V., *Itinerari d'Arte, Il barocco leccese*, Puglia, 2003.

CAZZATO V., FAGIOLO, PASCULLI FERRARA 2003.

Cazzato V., Fagiolo M., Pasculli Ferrara M., *Atlante del barocco in Italia, Terra di Bari e Capitanata*, 3<sup>a</sup> ed., 2003.

CAZZATO M. 2007.

Cazzato M., *Scultori e scultori-architetti dal Seicento al primo Settecento salentino in Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, Roma, 2007.

CAZZATO V., POLITANO 2007

Cazzato V., Politano S., *L'altare barocco nel salento: da Francesco Zimbalo a Mauro Manieri in Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, Roma, 2007.

DI LIDDO 2008.

Di Liddo I., *La circolazione della scultura lignea barocca nel mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe*: Nicola Salzillo, 2008.

71

FAGIOLO, MADONNA 1997.

Fagiolo M., Madonna M.L., *Barocco Romano e Barocco Italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria*, 1997.

FRANZESE 1997.

Franzese R., *La macchina delle luminarie per la festa di San Gennaro del settembre 1778 in Barocco Romano e Barocco Italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria*, 1997.

GALASSO 1982.

Galasso G., *Napoli Spagnola dopo Masaniello, politica cultura società*, I, Firenze, 1982.

GHISSETTI GIAVARINA 2008.

Gisetti Giavarina A., *Il regno di Napoli* in «Artigrama», 23, 2008.

GRISERI 1967.

Griseri A., *Le metamorfosi del barocco*, 1967.

HERRERA GARCIA 2016.

Herrera Garcia F.J., *Travases e influjos entre la retablistica española y americana: La Nueva España en el proceso asimilador y de maduración creativa* in «O Retábulo no Espaço Ibero-American, Forma, função e iconografia», 2016.

LOPEZ-GUADALUPE MUÑOZ 2001.

Lopez-Guadalupe Muñoz J.J., *Retórica y color. Sobre la policromía en los retablos barrocos*, 2001.

MADONNA, TRIGILLA 1992.

Madonna M.L., Trigilla L., *Centri e periferie del barocco*, vol. 3, *Barocco mediterraneo. Sicilia, Lecce, Sardegna e Spagna*, Roma, 1992.

MANIERI ELIA, CALVESI 1989.

72 Manieri Elia M., Calvesi M., *Barocco leccese*, Milano, 1989.

MARTIN GONZALEZ 1987-89.

Martin Gonzalez J.J., *Avance de una tipología de retablo barroco* in «Imafronte», 3-4-5, 1987-88-89.

MARTIN GONZALEZ 1998.

Martin Gonzalez J.J., *Sagrario y manifestador en el retablo barroco español* in «Imafronte», 12, 1998.

PANE 1927.

Pane R., *Architettura barocca napoletana* in «Architettura e arti decorative : rivista d'arte e di storia», 1927.

PASCULLI FERRARA 2013.

Pasculli Ferrara M., *L'atlante dei marmorari in Italia meridionale. Tipologia e tecniche in età barocca*, 2013.

LE ANALOGIE TRA IL RETABLO SPAGNOLO E L'ALTARE LECCSESE ATTRAVERSO IL REGNO DI NAPOLI

RAMALLO ASENSIO 1998.

Ramallo Asensio G., *Los retablos barrocos en las catedrales españolas*, in «Imafronte», 12, 1998.

ROMERO TORRES 2009.

Romero Torres J.L., *La imagen edificada: los retablos barrocos*, 2009.

San Carlo Borromeo, *Istituzioni intorno alla fabbrica e alla suppellettile ecclesiastica*, 1577.

TUZI 2016.

Tuzi S., *La difusión barroca de las columnas salómonicas en los retablos españoles, sicilianos y del nuevo mundo* in «O Retábulo no Espaço Ibero-Americano, Forma, função e iconografia», 2016.



# III



### III

## IL BAROCCO

### INTRODUZIONE AL BAROCCO NAZIONALE

Gli eventi religiosi, politici, letterari, filosofici e scientifici, che caratterizzano gli anni tra Cinquecento e Settecento, contribuiscono all'avvento della cultura barocca ed incidono fortemente sul rapporto tra forma architettonica, decorazione e spazio. Si cela dietro questo processo d'innovazione la Controriforma, che porta con se la centralizzazione delle idee e delle forze artistiche. L'obiettivo è ricondurre il popolo alla dottrina in risposta al protestantesimo, servendosi di forme monumentali e grandiose. Molta importanza è data alla persuasione proveniente dalle arti figurative (le chiese protestanti praticano la persuasione anche tramite i sermoni in volgare e la musica sacra). L'arte diventa strumento per avvicinare maggiormente i fedeli alla figura di Cristo ed è un mezzo di comunicazione più efficace rispetto ad altri in quanto più immediato e comprensibile dalle masse e pertanto più accessibile. Le meraviglie barocche sono alimentate dalle esplorazioni, colonizzazioni e dalla ricerca scientifica, che determina quindi una sorta di "espansione

generale"<sup>1</sup>. I sistemi di forme riflettono il pensiero contemporaneo, esprimono un carattere dinamico e, partendo da un punto fisso, si estendono all'infinito. L'obiettivo principale è quello di creare un ambiente dal forte impatto drammatico e persuasivo, in modo che ogni opera incarni i valori dell'epoca. Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna- riferendosi all'opera di Bernini nel loro scritto "*Barocco Romano e Barocco Italiano*" affermano che

77

è possibile individuare due metodi d'approccio al nuovo stile, ovvero chi aderisce ai principi classici e chi invece si approccia alla forma in maniera più libera. Entrambi gli approcci però non cercano di individuare un sistema di elementi che sostituisca quello dell'ordine architettonico classico, piuttosto è un libero sviluppo dell'eredità ricevuta. Questo è difatti dimostrato dalla persistenza nel Barocco di metodi compositivi classici, manieristi e anche gotici.

1 MILLION 1999.

L'ordine architettonico è ancora elemento del linguaggio, anche se sottoposto a modifiche e interpretazioni.

Nelle facciate degli edifici, l'architettura barocca ricorre all'utilizzo di forme curve e sinuose, all'alternanza di pieni e vuoti, ad illusionismi prospettici, a giochi chiaroscurali, tutti espedienti atti a persuadere lo spettatore. In maniera analoga a come accade per il rapporto tra l'edificio e il contesto, anche per gli interni gli architetti si pongono l'obiettivo di ordinare gli spazi tramite prospettive e punti focali; l'obiettivo è quello di una nuova concezione di spazio inteso come massa corporea plasmata dall'involucro che lo contiene. L'architettura in Europa nel periodo barocco è impareggiabile per l'interazione tra pittura, scultura, ornamento e struttura architettonica, definendo nuove spazialità dotate di una particolare carica comunicativa.

Nonostante si consideri il 1630 anno d'inizio dell'età Barocca - con la diffusione delle opere di Bernini, Borromini e Cortona - molte tendenze e alcuni stilemi si erano già presentati in precedenza. A differenza del Barocco nazionale generalmente identificato in quello romano, quello che si sviluppa in area meridionale, e in generale nelle periferie, raggiunge il suo apice nel Settecento, mostrando un certo di "ritardo" nella produzione. Nell'Ottocento il ritrovato entusiasmo per le forme architettoniche medievali e gotiche abbiano determinato un

rifiuto di questa tendenza, come affermano i numerosi restauri e le frequenti rimozioni, il Barocco emerge, distinguendosi per la forza persuasiva e la ricchezza decorativa.

#### INTRODUZIONE AL BAROCCO LECCESE

La diffusione artistica del Barocco assume connotati diversi se si parla di centro o periferia, sia per i caratteri propri delle forme che per gli anni di maggior produzione. I fenomeni periferici sono caratterizzati da un ritardo, come se le aree lontane dai grandi centri di produzione urbani fossero in una sorta di zona d'ombra con il compito di mettere in luce lo splendore di questi ultimi. Ovviamente il ritardo è dato anche dal surplus economico - destinato alla produzione artistica - presente nelle grandi città, nelle quali i committenti primeggiano e i produttori sono spinti da spirto d'emulazione<sup>2</sup>. Nonostante il ritardo, la periferia sviluppa i propri linguaggi artistici, fortemente condizionati dal contesto e dalla tradizione che modificano i caratteri provenienti dai grandi centri nazionali. E' il caso di Lecce, principalmente influenzata dalla produzione napoletana. Tale legame è in primo luogo attestato dalla presenza sul territorio leccese di elementi stilistici tipici del Fanzago, architetto napoletano la cui presenza nel Salento sembra esser stata voluta dal Pappacoda, vescovo dal 1634. La

<sup>2</sup> MANIERI ELIA 1992.

figura del vescovo Luigi Pappacoda è fondamentale in un clima di intense restaurazioni a seguito dei tumulti masanielliani del 1647. Tali attività sono maggiormente consolidate e quanto mai necessarie dopo l'avvento della peste tra il 1656 e il 1657. L'architettura assume un carattere festoso e repressivo e, allo stesso tempo, diviene "manto protettivo che si stende sulla città"<sup>3</sup>. Mauro Manieri Elia parla di manto protettivo riferendosi al nuovo santo<sup>4</sup>, sant'Oronzo, che protegge la città scampata ai mali alla peste. In suo onore verrà spostata una delle due colonne terminali della via Appia, proveniente da Brindisi, al centro della piazza della città - l'attuale piazza sant'Oronzo -, al di sopra della quale trova collocazione la statua del santo nell'atto di benedire la cittadinanza<sup>5</sup>.

Le soluzioni utilizzate mediane i modelli nazionali: da un lato vi è la volontà di accogliere il nuovo, dall'altro vi è il rafforzamento della tradizione locale. La prima è promossa dai nuovi ordini che trovano spazio in questo periodo, come i Gesuiti e i Teatini, che con i loro modelli mostrano le novità introdotte dalla controriforma, contribuendo a ridegnare l'intero volto di Lecce; la seconda tendenza è più legata alla produzione dei vecchi ordini mendicanti. Sebbene il recupe-

<sup>3</sup> MANIERI ELIA 1992.

<sup>4</sup> Nuovo Santo in quanto prende il posto di Santa Irene. La restaurazione del culto del Santo sarà gestita in prima persona dal Vescovo Pappacoda.

<sup>5</sup> VACCA 1938.

ro della tradizione possa sembrare più debole tra le due tendenze, questa si afferma invece come la più originale recuperando forme animistico-dionisiache o l'ordine antropomorfo, donando all'architettura un'abbondanza decorativa (tale contrasto di approcci si legge nelle due delle principali chiese leccesi, ovvero la chiesa del Gesù e la chiesa di Santa Croce). Questo surplus si manifesta sui portali delle chiese e dei palazzi, nelle finestre e soprattutto negli altari, un ricco substrato ornamentale reso possibile grazie all'utilizzo della pietra leccese<sup>6</sup>, materiale più duttile rispetto al marmo o al legno. Nella seconda metà del Cinquecento Jacopo Antonio Ferrari, nel suo scritto *"Apologia paradossica della città di Lecce"*<sup>7</sup>, parlando della pietra leccese, afferma che solo con una pietra di così facile lavorazione si sarebbero potuti realizzare lavori così fantasiosi.

Nonostante la sovrabbondanza degli ornati, è sempre possibile riconoscere la griglia che ordina la struttura, disposta secondo regole geometriche proporzionali derivanti dall'utilizzo dell'ordine architettonico.

Diversamente dall'ambiente romano, l'ar-

<sup>6</sup> CAZZATO 1997 a riguardo:

"Pietre in particolare che, una volta a contatto dell'aria e della luce, contribuisce in maniera determinante a quell'arredo fastoso e festoso, fra effimero e permanente (...)".

<sup>7</sup> FERRARI 1997.

chitettura barocca salentina mostra caratteri fortemente eterogenei tenuti assieme dall'esteriore suberante decorazione plastica; decorazione che ha il compito di mediare il passaggio tra la solidità della massa muraria e la fluidità dello spazio atmosferico. L'uso di partiti propri dell'ordine architettonico, utilizzati con una valenza prettamente decorativa, caratterizza l'intera produzione degli altari. E' così che l'ordine architettonico, apparentemente una semplice riproduzione delle forme classiciste, assume connotati differenti a seguito delle combinazioni scultoree in cui viene inserito.

L'intera produzione barocca salentina è caratterizzata, fino all'avvento del *rocaille*, dalla commistione del linguaggio dei vari autori del panorama leccese: essi daranno vita a dei veri e propri clan di maestranze, tra cui spiccano i clan dei Cino, dei Manieri, dei Carrozzo e degli Zimbalo.

#### LA FACCIA BAROCCA: PARALLELISMI CON L'ALTARE ED EVOLUZIONE

Nodo cruciale di tutta la produzione barocca è la connessione tra spazi interni ed esterni, dove la facciata dell'edificio è elemento di mediazione tra l'autonomia dell'edificio e il suo far parte di uno spazio. Per capire meglio il rapporto tra oggetto e contesto in cui è inserito, significative sono le parole di Georg Simmel che, nel suo saggio "Ponte e Porta", afferma che

la forma di un corpo deriva dall'equilibrio tra le forze formatrici interne e le forze esterne che si oppongono alla sua espansione<sup>8</sup>.

Da qui scaturisce l'obiettivo di tutto il Barocco, ovvero la risoluzione del problema della facciata come affaccio - e porta - sul contesto. Argan, in "Immagine e Persuasione", descrive la facciata come un diaframma tra l'involucro architettonico e i due spazi, quello interno e quello esterno. Così come la facciata diventa cerniera, anche l'altare può essere considerato come una sorta di porta tra mondo terreno e celeste.

Gli altari si ricollegano al tipo della porta: sono inquadrati in un ordine di colonne, sormontati di uno o più timpani, e formano come un'accesso ideale allo spazio immaginario del tabernacolo o della pala d'altare<sup>9</sup>.

Come anticipato, l'apparato decorativo - sovrabbondante sugli altari - ha il compito di trasportare il fedele in una "dimensione celeste"<sup>10</sup>. L'altare condivide con la facciata il carattere di frontalità , in quanto "tende a coinvolgere l'osservatore, guidandolo per mano

<sup>8</sup> SIMMEL 2012.

<sup>9</sup> ARGAN 1986.

<sup>10</sup> Bernini parla di dimensione celeste riferendosi alla spazialità oltre l'altare.

fin dentro [l'edificio]"<sup>11</sup>. Pertanto è possibile, come affermano anche Vincenzo Cazzato e Simonetta Politano nel saggio "*L'altare barocco nel Salento: da Francesco Zimbalo a Mauro Manieri*", pensare ad un'analogia, non solo simbolica ma anche strutturale e decorativa, tra la facciata e l'altare barocco. Facciata e altare condividono apparentemente la stessa struttura di base, ovvero l'ordine architettonico che fa da collante per l'intero apparato scultoreo.

A sostegno di quest'ipotesi consideriamo l'analisi condotta da Heinrich Wolfflin, il quale in "*Rinascimento e Barocco*" - dopo un'introduzione sui caratteri generali della corrente - isola gli elementi architettonici della facciata individuandone una possibile evoluzione. La facciata degli edifici ecclesiastici riassume infatti lo sviluppo dei caratteri della produzione barocca compresa tra il seicento e la metà del secolo successivo; essa si mostra inizialmente massiccia e austera, fino a raggiungere uno stile più leggero che porterà al dissolvimento delle forme costruttive, con il Rococò.

## CARATTERI FONDAMENTALI

Il primo carattere della cultura barocca è la ricerca del movimento, che avviene nelle arti attraverso l'utilizzo di forme non più decise ma morbide, fluttuanti. L'architettura abbandona la sua identità puramente costruttiva per cercare effetti provenienti da un'altra forma d'arte, ottenendo quello che Wolfflin chiama "stile pittorico"<sup>12</sup>. Per chiarire meglio cosa egli intende, basti pensare che, per quanto bene possa essere rappresentato un soggetto in un dipinto o un affresco, questo apparirà sempre piatto, monotono; da qui l'esigenza dell'artista di servirsi di stratagemmi quali giochi di luci e ombre o l'esaltazione della prospettiva. Pertanto, per rendere le forme di questa nuova architettura più comunicative, intense, si applicano gli stessi espedienti utilizzati in pittura. Per accrescere il contrasto fra gli elementi si comincia a muovere gli stessi, intersecandoli o allontanandoli dalla superficie, definendo un vero e proprio distacco. Questo incessante dinamismo verrà reso più intenso grazie alla conspicua componente scultorea. La linearità del Rinascimento viene abbandonata in favore della massività; le statue e i festoni che ricoprono le facciate danno corpo alla struttura, aumentano i contrasti, coprono gli elementi tipicamente costruttivi, catturano

11 MANIERI ELIA 1989.

12 WOLFFLIN 2010.

lo sguardo<sup>13</sup>. L'impressione del movimento può anche essere raggiunta tramite l'uso di espedienti prospettici; Wolfflin evidenzia infatti che, ruotando l'insieme o almeno una parte di esso, cambia l'asse prospettico che non coinciderà più con quello di colui che osserva, generando una sensazione dinamica. Gli apparati decorativi coprono l'ordine impedendone la sua completa lettura; non ci sono più singoli elementi ma effetti di masse che mirano a quello che è il secondo carattere dell'architettura barocca, ovvero la ricerca dell'infinito. Per il raggiungimento di quest'impressione è necessario che gli elementi si disperdano, che i limiti e i contorni non siano più leggibili. In parte ciò avviene con il ricorso alle ombre, a cui si unisce un ulteriore espeditivo che è la scomparsa degli spigoli: il passaggio tra luce e ombra non è più netto ma graduale e, pertanto, gli spigoli vengono arrotondati; non vi è più una linea di demarcazione che stabilisce il limite ma una pennellata scura che determina il passaggio da un elemento all'altro. Il Barocco tende a rappresentare non l'insieme delle singole parti, ma va alla ricerca del grande e dell'uniforme; per questo la facciata appare come un unico corpo indiviso. Questa unità sarà perseguita non solo all'esterno, ma anche in pianta, dove la disposizione planimetrica inizia a perdere gli spazi laterali indipendenti avvicinandosi al

<sup>13</sup> Come anticipato, l'obiettivo principale del nuovo stile era la persuasione.

concetto di ambiente unico.

Un altro aspetto rinascimentale che il Barocco nega è la leggerezza, facendo ricorso a forme massicce e pesanti. Anche la verticalità viene negata senza sopprimere tuttavia l'utilizzo di elementi verticali ma moltiplicando le dimensioni dei cornicioni e dei coronamenti; accade così che l'apparato scultoreo presente sul coronamento diventi man mano più imponente. Anche lo zoccolo basamentale subisce un cambiamento; le forme, prima slanciate, ora danno l'impressione di essere schiacciate dal peso dell'elevato. Per lo stesso motivo, gli archi assumono una forma ellittica, non sono più archi di circonferenza né tantomeno a sesto acuto. Il motivo per il quale l'architettura barocca è alla ricerca spasmodica della pesantezza, tanto da mutare le regole che sottendono la composizione dell'ordine, ha radici nel simbolismo. Se alla base di tutta la ricerca stilistica vi sono temi quali la persuasione e l'allegoria, necessariamente tutti gli elementi architettonici e figurativi tenderanno al monumentale. Non a caso non si abbandona l'utilizzo dell'ordine e si continua a ricorrere ad elementi tipicamente classici come i frontoni, i quali rimandano immediatamente al tema del monumentale. Gli elementi dell'ordine non rappresentano più la loro identità costruttiva e funzionale, ma hanno il solo compito di esaltare questa pesantezza. Avviene infatti che elementi come gli architravi o i gocciolatoi raddoppiano di

dimensioni, perdendo così il loro carattere funzionale. In una fase iniziale le colonne vengono sostituite dal pilone, il quale, essendo ancora in parte imprigionato nella forma del muro, dà ancora l'impressione della pesantezza e della massa. Allo stesso modo la mezza colonna viene sostituita dal pilastro. Successivamente, per accrescere l'impressione del movimento, la colonna sarà prima ingabbiata nel pilastro per poi allontanarsi fino a staccarsi e pertanto conquistare la sua individualità.

Un ulteriore carattere riscontrabile nell'architettura barocca è la moltiplicazione degli elementi. Connotato ancora legato all'impressione del monumentale e del massiccio, la moltiplicazione tende a valorizzare il singolo elemento ma allo stesso tempo non lo rende riconoscibile. Considerando ancora il pilastro, si osserva come a questo si affianchino lateralmente due mezzi pilastri o, addirittura, anche due da un quarto<sup>14</sup>. Si ottiene così un insieme di linee tra le quali è difficile identificare quella principale; tale espediente rincorre, ancora una volta, l'impressione del movimento. La massa e il movimento si uniscono dando l'impressione di un evento o di un dramma, come lo definisce il Wolfflin. Il motivo del fascio di pilastri verrà utilizzato anche come soluzione d'angolo della facciata, per far sì che non si riconosca con chiarezza la fine vera e propria

della stessa. Così come i singoli elementi non devono essere riconoscibili all'interno della massa, allo stesso modo il cambio di piano - da frontale a laterale - deve essere occultato.

Parallelamente all'aumento di massa, l'architettura barocca cerca di conquistare verticalità; per far questo, in primo luogo ci si serve dell'apparato scultoreo la cui distribuzione si spinge verso l'alto, a volte anche interrompendo parte del coronamento. Anche per le decorazioni poste tra le colonne viene utilizzato lo stesso espediente, come se le colonne si avvicinassero spingendo i bassorilievi verso l'alto. La componente plastica viene resa anche più sporgente, assumendo una forma pesante e creando ombre intense che accentuano questo effetto. Questa tendenza alla verticalità è data anche dall'accelerazione del movimento delle linee<sup>15</sup>, resa grazie all'uso della colonna tortile.

83

#### L'EVOLUZIONE DELLA FACCIATA

La struttura di base che governa la distribuzione degli elementi nella facciata barocca si presenta con ordini sovrapposti su due livelli, dove il secondo appare più contenuto del sottostante; se il primo livello presenta cinque campate, il secondo sarà costituito da tre campate più due volute laterali che svolgono la funzione di raccordo.

14 Questo tipo viene definito fascio di pilastri.

15 WOLFFLIN 2010.

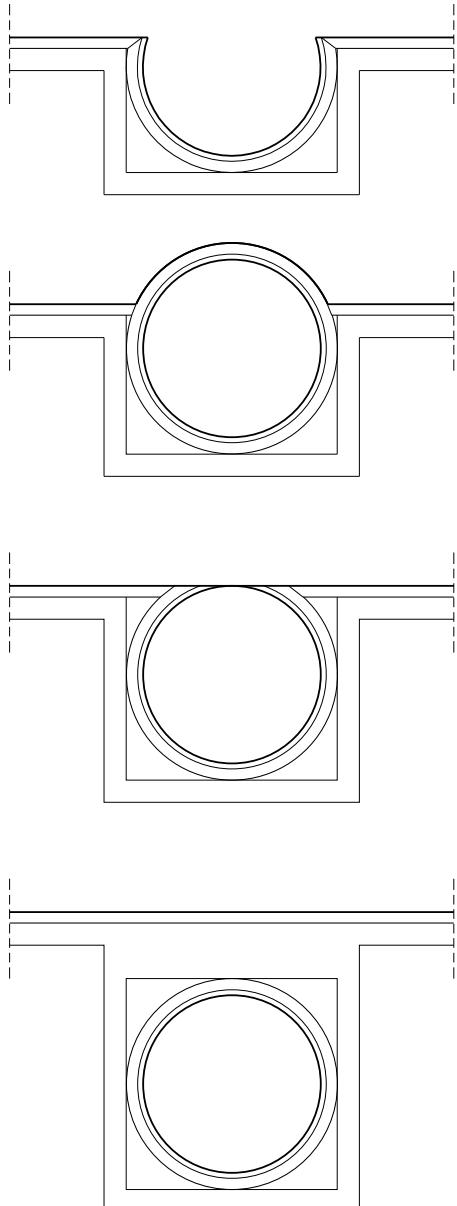


Fig. 1. Movimento della colonna rispetto alla parete

Questa struttura di base rimane sostanzialmente invariata nonostante i dettagli che la compongono variano nel corso dei duecento anni durante i quali la sintassi barocca si evolve. L'elemento che subirà una maggior trasformazione è la colonna. Come anticipato, nei primi anni del barocco l'elemento di sostegno è il pilastro, il quale rimane ingabbiato nella superficie muraria definendo il carattere massivo della costruzione e interferrendo con la lettura dei singoli elementi. Per accentuare il dinamismo delle strutture, il pilastro inizia ad essere affiancato a tergo da due mezzi pilastri e, successivamente, da un quarto di pilastro su entrambi i lati<sup>16</sup>; grazie a questo espediente la composizione conquista maggiore plasticità e nuovi effetti chiaroscurali. Nel momento in cui si ritorna all'utilizzo della colonna come sostegno, questa resta in un primo momento ingabbiata nel muro<sup>17</sup> - per un quarto o per metà. Guarino Guarini, ne *"Il trattato e l'Icnografia"*<sup>18</sup>, definisce questo tipo "colonna immersa nel muro". In un secondo momento, la colonna conquista una propria indipendenza

16 In merito, Vincenzo Cazzato parla di effetto eco.

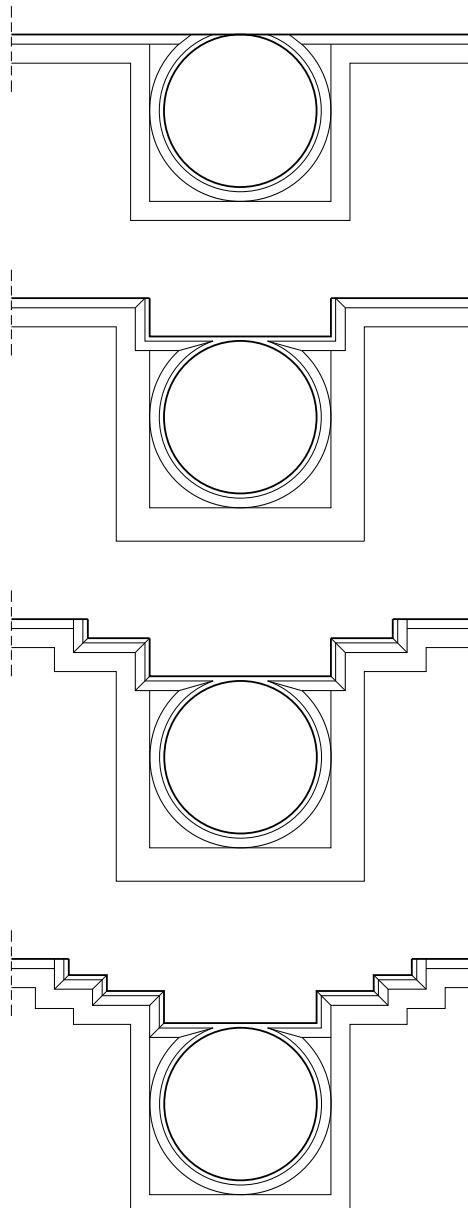
17 Motivo della colonna murale  
WOLFFLIN 2010.

18 GUARINI, cap. 7 - Osservazione decima  
In questo capitolo Guarini definisce dieci regole per la disposizione universale degli elementi in un edificio. Alcune delle osservazioni presenti in questo capitolo hanno a che fare proprio con la rappresentazione dell'architettura.

senza allontanarsi dal muro, piuttosto è la parete stessa che si deforma fino ad accogliere il fusto; anche per questa tipologia il Guarini identifica la dicitura “colonna in una nicchia”. Infine, la colonna si allontana completamente dal muro e a volte, dietro di essa, trova spazio una parasta o una lesena: questa soluzione prende il nome di “colonna con retrocoluminio”<sup>19</sup> (Tav. 1-2). Questa composizione determina una moltiplicazione dei contorni tramite l’utilizzo del fascio di pilastri, che accentua l’effetto pittorico e rende difficile l’individuazione della linea più significativa.

Oltre alla forma della colonna, si evolve anche la loro disposizione sul piano. Se inizialmente queste risultavano distanti e in numero minore, col tempo iniziano ad avvicinarsi fino a definire strutture con colonne binate o trine, senza tuttavia incidere sul numero di campate che compongono la facciata stessa. In seguito l’orientamento delle colonne varia, fino a ruotare e dare l’impressione di un’incessante movimento. Nella seconda fase del Barocco, la rotazione, oltre a caratterizzare il singolo elemento, sarà utilizzata per le campate laterali dell’intera facciata. In questo modo il comparto centrale risulta orientato verso l’osservatore, mentre quelli laterali sono disposti diversamente, obbligandolo a cambiare il proprio punto di vista per poterne apprezzare tutte le parti

19 Ivi.



*Fig. 1. Moltiplicazione dei piani ed evoluzione del tipo "fascio di pilastri"*

La campata centrale subisce una lavorazione plastica differente rispetto quelle laterali, rispecchiando la gerarchia compositiva che governa l'interno dell'edificio. Stesso concetto sarà applicato nei prospetti laterali, che risultano vuoti, dando l'impressione del non finito se paragonati al prospetto principale. Se in un primo periodo questa gerarchizzazione è maggiormente leggibile, con l'evoluzione delle forme l'apparato decorativo tenderà a saturare ogni spazio disponibile, aumentando l'uniformità. Ogni elemento non deve essere leggibile, i limiti devono essere interrotti dall'ornato fino ad ottenere una massa lapidea. Prima di giungere a questa composizione, i vuoti tra gli elementi vengono colmati in maniera differente.

Infatti, in una prima fase, tra gli intercolumni trovano collocazione finestre quadrangolari, che in seguito divengono nicchie contenenti statue. Le nicchie occupano l'intero spazio a disposizione, sia in larghezza che in altezza, o in alternativa sono accompagnate - superiormente o inferiormente - da festoni che colmano gli spazi vuoti. Le nicchie risultano pertanto compresse tra le colonne.

Anche il portale subisce un'evidente evoluzione. Se in un primo momento è una semplice apertura di dimensione superiore ai portali laterali, successivamente assume una propria identità con l'utilizzo di cornici decorate. Le stesse conquisteranno maggior plasticità nel momento in cui vengono sostituite dall'ordine, completo di frontone for-

temente aggettante. Così come accade per le decorazioni che si trovano sulle nicchie laterali, anche il frontone tende a toccare la trabeazione, fino a spezzarla interrompendo l'orizzontalità della cornice.

In conclusione si denota come, negli anni di transizione tra periodo rinascimentale e barocco, la facciata appaia ancora legata ai modelli rinascimentali, con un ordine sotto- so che determina la disposizione degli elementi. Gli spazi vengono progressivamente saturati dall'apparato scultoreo, aspetto che maggiormente caratterizza la maturità del Barocco in architettura, ottenendo massività ed espressività. L'intera evoluzione è per- tanto segnata da una tensione verso obiettivi quale il grandioso, il massiccio, il persua- sivo. Negli anni conclusivi dell'esperienza barocca, le forme iniziano a liberarsi delle decorazioni sovrabbondanti ma aumenta la complessità plastica delle strutture, trasfor- mandosi prima nel linguaggio tardo-Barocco e successivamente sfociando nel Rococò.



## BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Lineamenti di Storia dell'Architettura*, 1978.

ARGAN 1986.

Argan G. C., *Immagine e Persuasione. Saggi sul barocco*, Milano 1986.

CALVESI MANIERI ELIA 1966.

Calvesi M., Manieri Elia M., Personalità e strutture caratterizzanti il Barocco Leccese, Lecce 1966.

CALVESI MANIERI ELIA 1971.

Calvesi M., Manieri Elia M., *Architettura Barocca a Lecce e in terra di Puglia*, Milano 1971.

CAZZATO 2003.

Cazzato V., Rossi M. e Rovetta A. [a cura di], *Il barocco leccese in Itinerari d'Arte*, Bologna 2003.

88

CAZZATO POLITANO 2007.

Cazzato V., Politano S., *L'altare barocco nel salento: da Francesco Zimbalo a Mauro Manieri in Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, Roma 2007.

CONGEDO 1998.

Congedo F., *Guida di Lecce. La città le chiese i palazzi il barocco*, Galatina 1998.

DANIELI 2014.

Danieli F., *Fasti e linguaggi sacri - il Barocco Leccese tra riforma e controriforma*, Lecce 2014.

FAGIOLO MADONNA 1985.

Fagiolo M., Madonna M. L., *Barocco Romano e Barocco Italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma 1985.

## IL BAROCCO

FAGIOLO MADONNA 1992.

Fagiolo M., *Madonna M. L. Il Barocco Romano e l'Europa*, Roma 1992.

FALCO 1965.

Falco M., *Indagini sul Barocco Leccese*, Lecce 1965.

GUARINI.

Guarito Guarini, *Il trattato e l'Icnografia*, cap. 7 - Osservazione decima.

MADONNA TRIGILIA 1992.

Madonna M.L., Trigilia L. [a cura di], *Barocco Mediterraneo. Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, Roma 1992.

MANIERI ELIA 1989.

Manieri Elia M., *Barocco Leccese*, Milano 1989.

MANTOVANI 2011

Mantovani A., *La colonna e la città*, Lecce 2011

89

MILLION 1999.

Millon H. E., *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600 - 1750*, Milano 1999.

PAONE 1979.

Paone M., *Lecce elegia del barocco*, Galatina 1979.

VACCA 1938

Vacca N., *La colonna di Sant'Oronzo in Lecce*, 1938

WOLFFLIN 2010.

Wolfflin H., *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Milano 2010.



IV



## IV

### L'ALTARE BAROCCO: DAL MODELLO ALLA CRONOTASSI IL DISPOSITIVO DI RAPPRESENTAZIONE

#### LA NECESSITÀ DI UN DISPOSITIVO

La grande complessità formale ed espressiva, unita alla sovrabbondanza dell'intreccio decorativo, fa del Barocco una delle correnti di più difficile interpretazione, specialmente se il percorso dell'analisi passa attraverso il riconoscimento degli elementi architettonici più tradizionalmente intesi o, ad un livello più alto di generalità, dei criteri geometrici e progettuali che ne regolano la composizione; se poi alla varietà pressoché infinita di geometrie, figure, personaggi, motivi ed effetti chiaroscurali si aggiunge anche la vasta gamma di simboli e metafore di cui questi elementi sono portatori, è facile intuire come una lettura rigorosa, per così dire "asettica", dei contenuti dell'architettura barocca sia un compito arduo senza gli strumenti adeguati, siano essi teorici o di rappresentazione. Queste difficoltà si fanno tanto più stringenti quando l'oggetto dello studio è l'altare, una struttura concepita, come esposto in apertura, mescolando quanto più possibile senza soluzione di continuità il repertorio classico dell'architettura e ricchi apparati ornamentali. Proprio la

rappresentazione di queste *fabricae*<sup>1</sup> espone alcune criticità metodologiche impossibili da dirimere senza prima giungere alla formulazione di un approccio analitico "su misura". In altre parole, occorre modellizzare<sup>2</sup> l'altare o, ricorrendo alla pregnante terminologia di Michel Foucault, occorre mettere a punto un «dispositivo»<sup>3</sup> per la rappresentazione. Per chiarire le implicazioni profonde che

93

1 Il termine latino "*fabrica*" sintetizza perfettamente i caratteri essenziali dell'oggetto-altare: in esso convivono i significati di struttura architettonica e di creazione di bottega artistico-professionale, implicandone anche l'unicità.

2 Ugo 1994, pp. 137-170.

3 La più completa definizione di "dispositivo" elaborata da M. Foucault è quella comparsa in una intervista rilasciata a Rogue nel 1977: «Ciò che io cerco di individuare con questo nome, è, innanzitutto, un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo è la rete che si stabilisce tra questi elementi [...] col termine dispositivo, intendo una specie -per così dire- di formazione che in un certo momento storico ha avuto come funzione essenziale di rispondere a un'urgenza.»

sostanziano un dispositivo e, soprattutto, per capirne la valenza epistemologica, può essere utile partire dalla definizione che ne danno i più comuni dizionari<sup>4</sup>: una prima definizione fa riferimento all'ambito giuridico, in cui un dispositivo rappresenta la parte di una sentenza che decide e dispone, avulsa dalle sue motivazioni; una seconda accezione attiene al campo della tecnologia, in cui per dispositivo si intende il modo in cui sono disposti i pezzi di una macchina e, per estensione, la macchina stessa, concepita proprio in virtù delle relazioni tra le sue componenti; infine, dispositivo è, in ambito militare, l'insieme di mezzi e risorse organizzati in conformità ad un piano strategico. Queste definizioni in una certa misura suggeriscono le caratteristiche fondative del dispositivo teorizzato dallo strutturalista francese, senza tuttavia esaurirle. Nonostante lo sconfinato corpus letterario lasciatoci da Foucault, una definizione univoca di cosa egli intendesse per dispositivo non è di semplice reperibilità: infatti, la straordinaria ampiezza di vedute dell'autore lo ha coinvolto per tutta la sua attività in una continua operazione maieutica, condotta, seppure sui pretesti offerti dai suoi scritti, tramite interventi, seminari, lezioni ed interviste. Ecco perché lo studio dell'apparato teorico di questo autore ha generato un filone di ricerca quasi inesauribile negli ultimi quarant'anni. Tra questi, spicca per precisione e autorevo-

<sup>4</sup> AGAMBEN 2006.

lezza la ricerca di Judith Revel, che nel suo *“Dictionnaire Foucault”* fornisce un'analisi accurata della consistenza epistemica del dispositivo: nel processo di raffinamento della teoria del dispositivo, questo prende il ruolo proprio del termine “episteme”, configurandosi non solo come contenuto fenomenico e, quindi, come oggetto di teorie e linguaggi, ma anche come statuto teorico e ideologico che giustifica la percezione del reale e ne fornisce i criteri interpretativi<sup>5</sup>; questo delinea all'interno del dispositivo una componente teorica rigorosa, frutto non di *dòxa* e non di *empiria*, ma che affonda le sue radici nel sistema di condizioni di possibilità che determinano la positività<sup>6</sup> di ogni forma di conoscenza. Si parla quindi di un'entità che si materializza nella regione mediana tra la percezione o il linguaggio e tutti i saperi che ne danno una interpretazione teorica e scientifica.<sup>7</sup>

Appurato il criterio di verità insito nel dispositivo, è opportuno considerare un altro aspetto imprescindibile che si evince persino dalle definizioni di uso comune sopra citate: il dispositivo esiste in funzione di un obiet-

<sup>5</sup> REVEL 2009.

<sup>6</sup> Come chiaramente espresso da Auguste Comte, iniziatore del positivismo, nei suoi *«Discours sur l'esprit positif»* nel 1844, si dirà positivo tutto ciò che è reale e non chimerico, preciso e non vago, utile e non ozioso, certo e non indeciso; in estrema sintesi non-negativo, ovvero tendente all'organizzazione e non alla distruzione.

<sup>7</sup> CHIGNOLA 2017.

tivo. Per delineare questo concetto, Giorgio Agamben illustra, oltre ad una interpretazione estremamente sintetica della nozione di dispositivo nelle teorie di Foucault<sup>8</sup>, l'economia interna al dispositivo, ovvero quella *oikonomia* tipica della prima teologia cristiana, in cui l'orientamento e la gestione dei fedeli era di fondamentale importanza per la rappresentazione efficace della fede alle masse: in questo senso, l'*oikonomia* del dispositivo fa sì che quest'ultimo sia strumento di ordine degli elementi di cui è composto, agevoli la loro fruizione e ne orienti l'interpretazione secondo un piano strategico, la cui presenza è il presupposto della creazione del dispositivo stesso.<sup>9</sup> Infine, una riflessione a parte va dedicata alla molteplicità di elementi di cui il dispositivo si compone. Esso è infatti, secondo molti interpreti, l'insieme variegato di numerosi elementi, una «matassa di linee», per dirla con Deleuze<sup>10</sup>: nel dispositivo, elementi apparentemente autonomi e processi singolarmente individuabili vengono definiti in

<sup>8</sup> Nel saggio «*Che cos'è un dispositivo?*» Agamben delinea gli essenziali caratteri del dispositivo; esso è: Eterogeneo, insieme di virtualmente qualsiasi elemento, nonché la rete di inter-relazioni che si stabilisce tra di essi;  
Strategico, funzionale ad un obiettivo specifico ed inserito in una relazione di potere;  
Duale, incrocio di relazioni di potere e relazioni di sapere.

<sup>9</sup> AGAMBEN 2006.

<sup>10</sup> DELEUZE 2007.

base alle loro relazioni e, a loro volta, essi conformano il dispositivo, in un rapporto biunivoco che mette in luce i caratteri immanenti per la sua determinazione; ecco che la matassa diventa finita e riconoscibile, slegata da qualsivoglia concetto di natura universale o platonica e valutabile secondo precisi attributi interni e alle loro connessioni reciproche, secondo un criterio che stabilisce non tanto la condizione statica -nel senso di "stare" nel tempo-, quanto il loro tenore "in possibilità", in divenire. Giacché il dispositivo e gli elementi di cui è composto si influenzano vicendevolmente, il processo di cambiamento e le possibili derive del dispositivo nel tempo diventano tanto più evidenti, quanto più ricche e manifeste sono le interconnessioni tra i fili della matassa, o, in altri termini, quanto più esse risultano precise e rispondenti alla strategia del dispositivo.

#### IL MODELLO

Una volta comprese le caratteristiche fondative di un dispositivo, è possibile comprendere come questo si concretizzi nel campo della rappresentazione architettonica nel concetto di modello<sup>11</sup>. Affinché un modello sia efficace e fedele alla nozione di dispositivo, esso deve assumere al suo interno i principi storici della disciplina che lo ha generato e raccogliere il sostrato teori-

<sup>11</sup> UGO 1991.

co come una sorta di eredità genetica del progetto; inoltre, deve stabilire una propria “traducibilità”, un’analoga tra l’elaborato teorico-linguistico rappresentato e la realtà tecnico-costruttiva cui fa riferimento; infine, deve risultare funzionalmente autonomo, assurgendo a maggiori gradi di astrazione e generalità con il suo progressivo perfezionamento. Queste prime indicazioni paiono già in una certa misura figlie delle teorie di Foucault. Tuttavia, il passaggio di ambito, dal teorico all’applicativo, potrebbe indurre a perdere di vista l’aderenza del modello al dispositivo. La calzante analisi punto per punto degli attributi del modello svolta da Vittorio Ugo è di fondamentale importanza per cogliere in esso le riverberazioni del pensiero degli strutturalisti. In primis, il modello è sia elementare che sistematico, costituito, cioè, da elementi relazionati tra loro secondo un sistema ordinato: la matassa di Deleuze si manifesta nelle singole parti della rappresentazione, le quali portano al loro interno non solo i propri attributi singolari, ma anche, in qualità di caratteri immanenti, le relazioni di potere e la capacità intrinseca di interagire con gli elementi altri; nella rete di queste

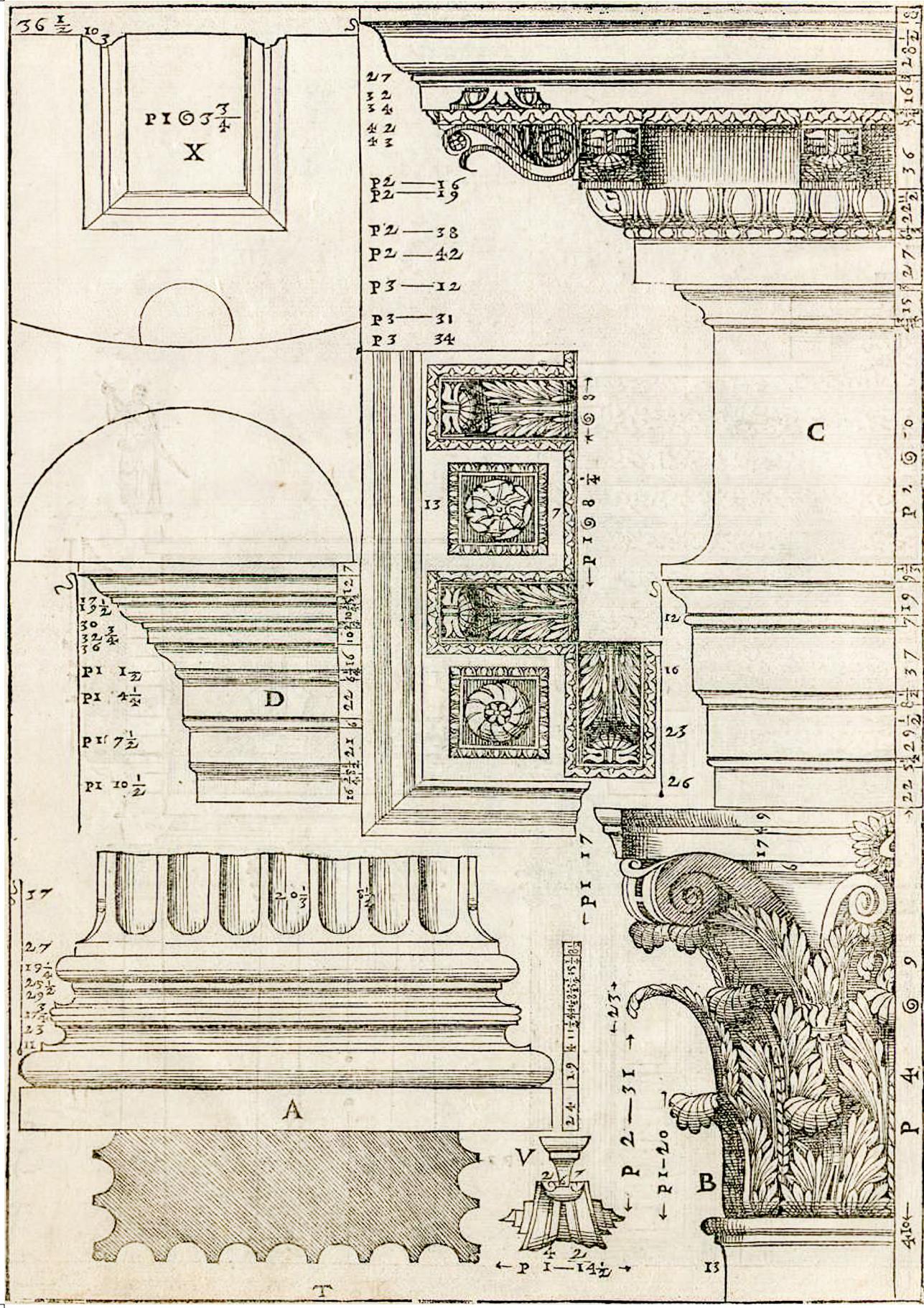
interazioni, si realizza la maglia del sistema, che è insieme ordinato degli elementi e supera la semplice sommatoria delle sue parti. Va da sé che la corrispondenza tra il sistema e l’oggetto della rappresentazione deve essere mediata da un’analoga costruita con cura e, poiché «non si dà analogia valida, se non all’interno di una teoria»<sup>12</sup>, la matassa deve necessariamente arricchirsi di altri fili: quelli delle teorie e dei contesti che formano le fondamenta del pensiero originante il modello e sono, pertanto, corrispondenti all’epoca in cui esso è concepito; in questo, il modello acquisisce la sua autonomia, incapsulando e legando indissolubilmente pensieri e teoremi in funzione del proprio scopo, puntando progressivamente alla sublimazione della rappresentazione in un grado superiore di teoricità.

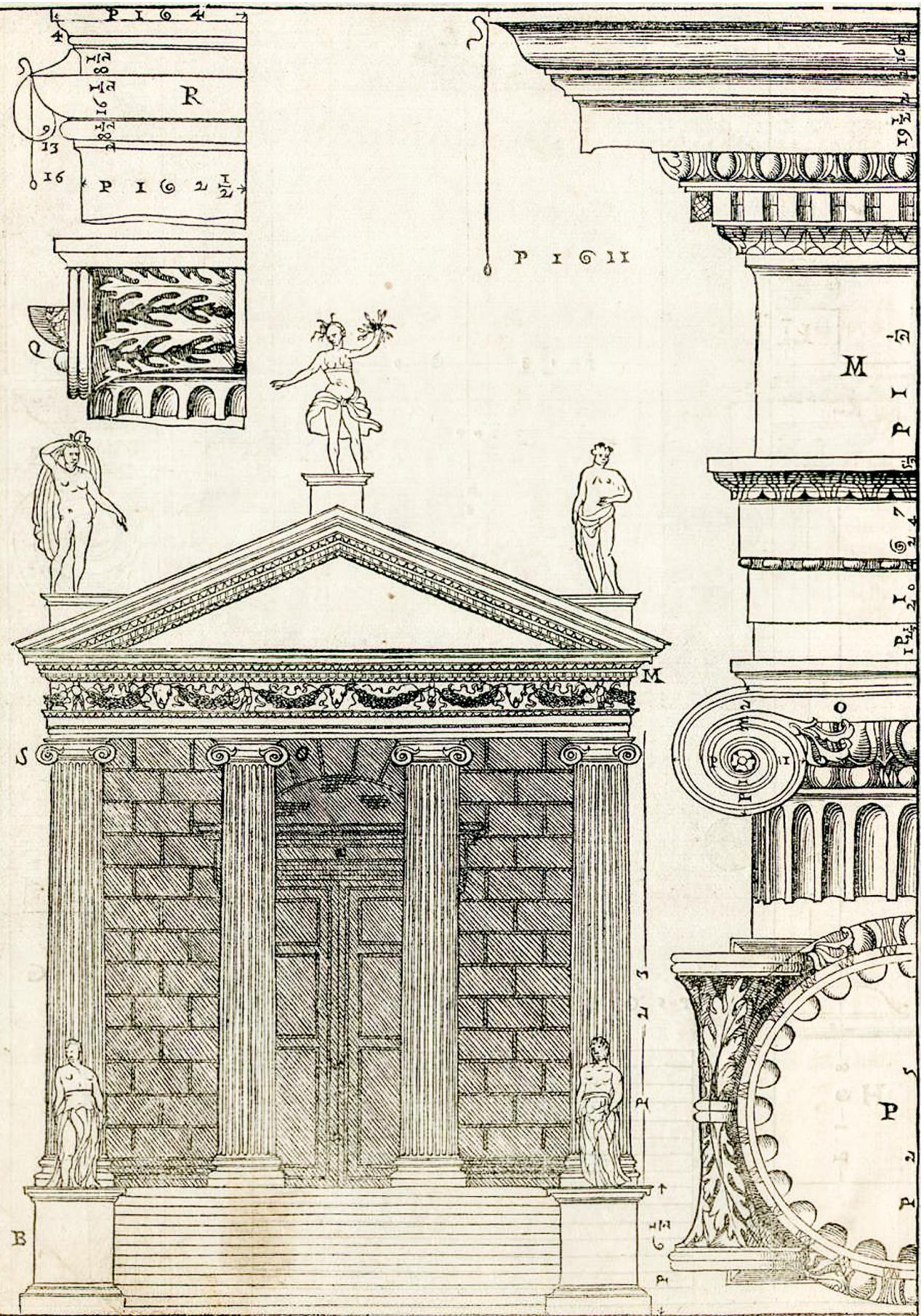
Allo stesso tempo, le teorie insite nel modello costituiscono lo statuto epistemologico per la traducibilità del rappresentato nel costruito. Basta pensare ai celebri rilievi di architetture romane del Palladio<sup>13</sup> (*Fig. 1-2*)

12 CANGUILHEM 1968.

13 PALLADIO 1570.

(a fronte) Fig. 1. Andrea Palladio, *Rilievo del Pantheon*, Tav. VI, *I quattro libri dell’architettura*, vol. IV, 1570





per capire come la rappresentazione sia in grado di controllare e misurare l'architettura e non solo all'interno dello spazio modellato, ma anche in quello della realtà fenomenica, per mezzo di una precisa analogia basata su teorie proiettive perfettamente calibrate e prodotte dal contesto culturale in cui il grande architetto operava: il disegno è progetto dell'immagine<sup>14</sup>, unifica in una rappresentazione simbolica la narrazione della realtà e della storia dell'edificio; contemporaneamente è rappresentazione del divenire dell'architettura, della sua componente progettuale, del suo sviluppo. Ancora una volta, la terminologia di Foucault esemplifica perfettamente questa condizione<sup>15</sup>: il dispositivo -e in quanto tale, il modello- struttura una filosofia del cambiamento, in cui il ricorso alla storia ricopre il ruolo dell'analisi di un archivio di ciò che non-è-più, delle tracce "archeologiche"<sup>16</sup> dei fenomeni, mentre l'uso del dispositivo e la riflessione su di esso diventano un processo critico di diagnosi di

ciò che è, del suo essere in divenire, della sua progettualità.

#### LO SCHEMA E IL DISEGNO TEORICO

Definito il complesso noema del modello, è possibile fondare su solide basi teoriche le sottili implicazioni delle parole di Canguilhem<sup>17</sup>: se è vero che il modello è un dispositivo fondato sull'analogia e che ogni analogia -e invero ogni dispositivo- necessità di una teoria cui fare riferimento, è doveroso chiarire con precisione e rigore scientifico quali siano le teorie indispensabili al funzionamento dell'analogia che sostanzia il modello. La rappresentazione della realtà, in particolare di quella architettonica, richiede di una "trasfusione" di teorie dalla realtà fenomenica alla realtà rappresentata perché si possa effettivamente parlare di modello. Questo atto di *mimesis*<sup>18</sup> mostra il fianco ad una interpretazione eccessivamente filologica della rappresentazione, rischiando di scadere nella banale imitazione asettica e priva

14 UGO 1994.

15 DELEUZE 2007.

16 FOUCAULT 1969.

17 CANGUILHEM 1968.

18 UGO 1994.

(a fronte) Fig.2. Andrea Palladio, *Rilievo del Tempio della Fortuna Virile*, Tav. II, *I quattro libri dell'architettura*, vol. IV, 1570

dei connotati interpretativi di cui il modello si deve appropriare. Per questa ragione, esso non può che recuperare e incorporare il concetto di schema<sup>19</sup>: in esso, il modello assume al suo interno il nucleo genetico del progetto, il suo principio e contemporaneamente il suo metodo critico, trasformandosi progressivamente da disegno mimetico in vero e proprio disegno teorico; in questo passaggio, lo schema si mostra con il proprio linguaggio, esemplifica semplificando; tuttavia non si ferma alla riproposizione esemplificativa, ma diventa strumento di formulazione diretta di contenuti, non semplice

<sup>19</sup> Nel suo articolo "Schéma" all'interno del volume n.3 della rivista «XY», pubblicato nel Giugno 1987, Vittorio Ugo espone come la tradizione teorica sul tema del disegno abbia semplificato eccessivamente il ruolo dello schema, riducendolo ad una rappresentazione spesso incentrata sui soli caratteri distributivi e funzionali. Occorre quindi ripercorrere l'origine etimologica della parola schema, riconducendolo alla sua matrice greca; lo *skéma* (*σχῆμα*) riassume in sé molteplici aspetti relativi alla forma, configurandosi come un termine ombrello che abbraccia quattro significati analoghi ma non sinonimi:  
*morfì* (*μορφή*), ovvero forma in quanto aspetto, immagine in senso estetico;  
*idea* (*ἰδέα*), ovvero forma in quanto principio, natura delle cose;  
*trópos* (*τρόπος*), ovvero la forma in quanto modo, maniera di essere;  
*rithmós* (*ρυθμός*), ovvero la forma in quanto combinazione, criterio aggregativo.

L'insieme di queste sfumature di significato coesiste splendidamente nella parola da cui *skéma* ha origine, ovvero un tema di ἔχω ("avere"), che identifica le modalità, il carattere dell'essere.

enunciazione di quanto già in essere: assume il ruolo mediatore tra il pensare ed il costruire, tra *denken* ("pensare") e *bauen* ("costruire") sul *wohnen* ("abitare")<sup>20</sup>. La progressione dello schema verso il grado di teoria pura passa per cinque stadi<sup>21</sup> incrementali, cinque "livelli" di modellizzazione qualificati da una crescente profondità critica:

Il primo stadio pone le basi della modellizzazione, basandosi su una sostituibilità percettiva tra reale e modello, fermandosi ad una analogia quasi esclusivamente visiva.

Il secondo stadio prevede l'inserimento di parametri metrici, permettendo di mutare l'analogia percettiva in una codificazione geometrico-proiettiva ed entrando a pieno titolo nel campo del rilevo del disegno di progetto.

Nel terzo stadio, il modello tende in maniera più accentuata allo schema, integra la forma con la topologia ed accentua i caratteri simbolici e metaforici della rappresentazione.

Il quarto stadio collega lo schema alla classe tipologica, assumendo maggiore generalità critico-espressiva ed evidenziando il criterio di appartenenza al tipo, sia per le somiglianze con quest'ultimo, che per le sue differenze da esso.

Nel suo stadio finale, il modello assurge a archetipo, diventa "aforisma", istituisce una nuova modalità di esistenza dello spazio

<sup>20</sup> HEIDEGGER 1936.

<sup>21</sup> UGO 1994.

architettonico; il modello si è fatto teoria. Secondo questo graduale percorso di sublimazione, la teoria dell'architettura passa per la rappresentazione, la quale costituisce un dispositivo di elaborazione del pensiero architettonico. E' tramite questo stesso processo che l'architettura viene codificata e irrimediabilmente modificata da schemi dalle profonde implicazioni teoriche, come del resto è avvenuto con la pubblicazione dei disegni relativi ai Cinque Punti corbusiani<sup>22</sup>: la potenza espressiva e la carica analogica-simbolica delle rappresentazioni di Le Corbusier mette in luce il modello in quanto "calcolatore analogico" della verità architettonica, secondo regole e automatismi logici frutto di una profonda attività codificatrice di enorme portata storica e scientifica, figlia di processi, nozioni, costumi, teorie, opinioni e consuetudini proprie dell'epoca in cui nasce; i suoi schizzi non "illustrano", ma "sono" i Cinque Punti, ne costituiscono allo stesso tempo strumento per il conseguimento del progetto, unità di misura dello stesso e metodo di verifica. La verità architettonica faticosamente raggiunta dal modello, tuttavia, ne costituisce poeticamente la fine: poiché strettamente legato allo schema, il modello ne eredita la sua più fatale debolezza. Nel momento in cui si cerca di fissarne la forma in termini maggiormente ancorati al reale, esso si dissolve trasformandosi in semplice rappresentazione di un'idea e

22 LE CORBUSIER 1923.

perdendo la sua consistenza strutturale<sup>23</sup>. Il progetto, per evolversi e concretizzarsi, deve slegarsi infine dal modello, che diviene effimero dopo aver lasciato impressa nell'architettura la sua eredità.

#### LA LEZIONE DI DURAND E IL SENSO DI ABITARE

L'ultimo passaggio di questa breve digressione teorica riporta il modello dalla sua nozione ideale alla sua fattività. La necessità di codificare un dispositivo rende obbligatoria -per la definizione stessa di dispositivo- la scelta di un obiettivo; comprendere il ruolo dell'ordine architettonico negli altari barocchi non può che essere il punto di partenza, "l'analisi dell'archivio" che permette di riconoscere un linguaggio ed il suo contesto. Il gesto diagnostico deve aspirare a uno sguardo più profondo, maggiormente critico: occorre capire la formulazione specifica del linguaggio dell'ordine architettonico nel contesto dell'altare, il suo "criterio di novità". Nel compiere questo gesto analitico, viene in aiuto la ricerca rivoluzionaria di Jean-Nicolas-Louis Durand nelle sue «*Précis de Leçons*»<sup>24</sup>: le note tavole degli ordini architettonici di Durand esemplificano alla perfezione la modellizzazione di un linguaggio consolidato da secoli di studio e applicazione, assumendo il più alto grado teorico cui il modello può aspirare (*Fig. 3-4*);

23 UGO 1987.

24 DURAND 1802.

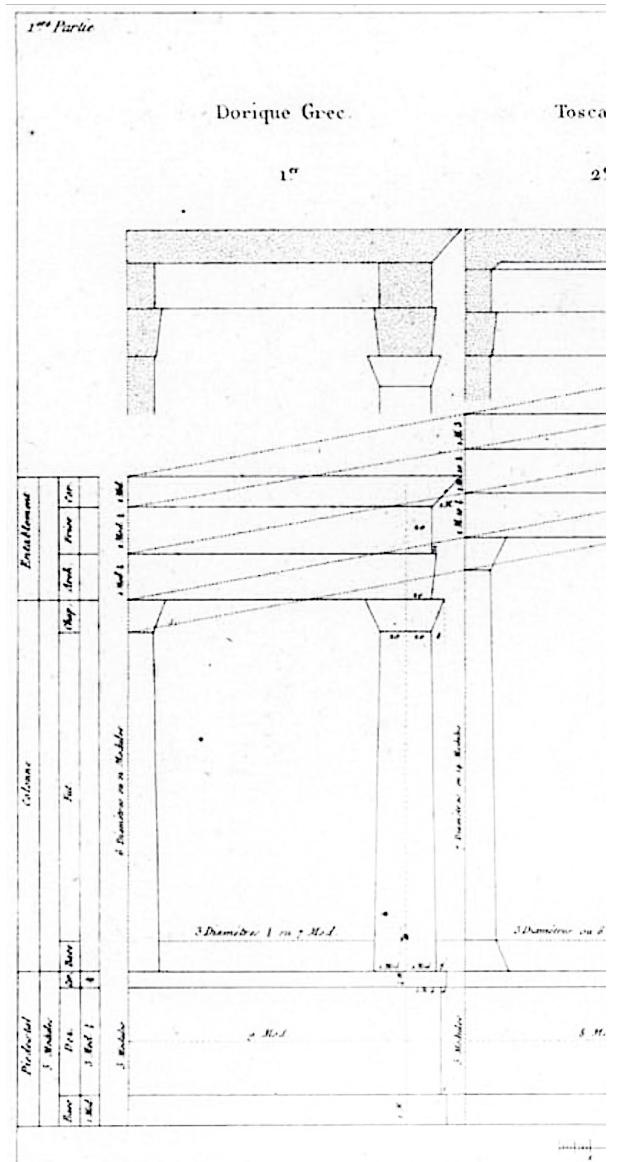
lo studio durandiano degli ordini non ripropone asetticamente un ordine architettonico generico, ma ne pone in essere misure generative e criteri di verifica e controllo, codificando con precisione scientifica il linguaggio dell'ordine e i giochi linguistici<sup>25</sup> in cui questo può mutare. Perfezionando il suo modello, Durand definisce non solo la grammatica dell'ordine come è stato, ma ne individua un ruolo come matrice di architetture in divenire; legando a doppio filo l'esperienza dell'ordine e lo sforzo progettuale, l'architetto francese stabilisce una teoria della progettazione architettonica basato su una teoria scientificamente dimostrata, calcolata e misurata per mezzo del disegno. E' evidente la relazione profonda che sussiste

102

25 Nell'ambito della filosofia del linguaggio, è imprescindibile il ricorso alle "Ricerche filosofiche" di Ludwig Wittgenstein, pubblicate nel 1953: nella sua produzione più matura, il brillante pensatore austriaco riconosce nel linguaggio -precedentemente considerato specchio inequivocabile della realtà- una infinità di declinazioni specifiche, di giochi linguistici, che non corrispondono a semplici varianti del linguaggio principale, ma costituiscono unità autonome, forme di essere compiute e del tutto alternative a quelle stabilite dal linguaggio "principale" che le ha originate.

*Fig. 3. Jean-Nicolas-Louis Durand, Tavola degli ordini I, Précis Des Lecons D'Architecture Données A L'École Royale Polytechnique, 1844*

(pag. seguente) *Fig. 4. Jean-Nicolas-Louis Durand, Tavola degli ordini II, Précis Des Lecons D'Architecture Données A L'École Royale Polytechnique, 1844*



ENSEMBLE DES ORDRES

Planche 4

n.

Dorique Romain.

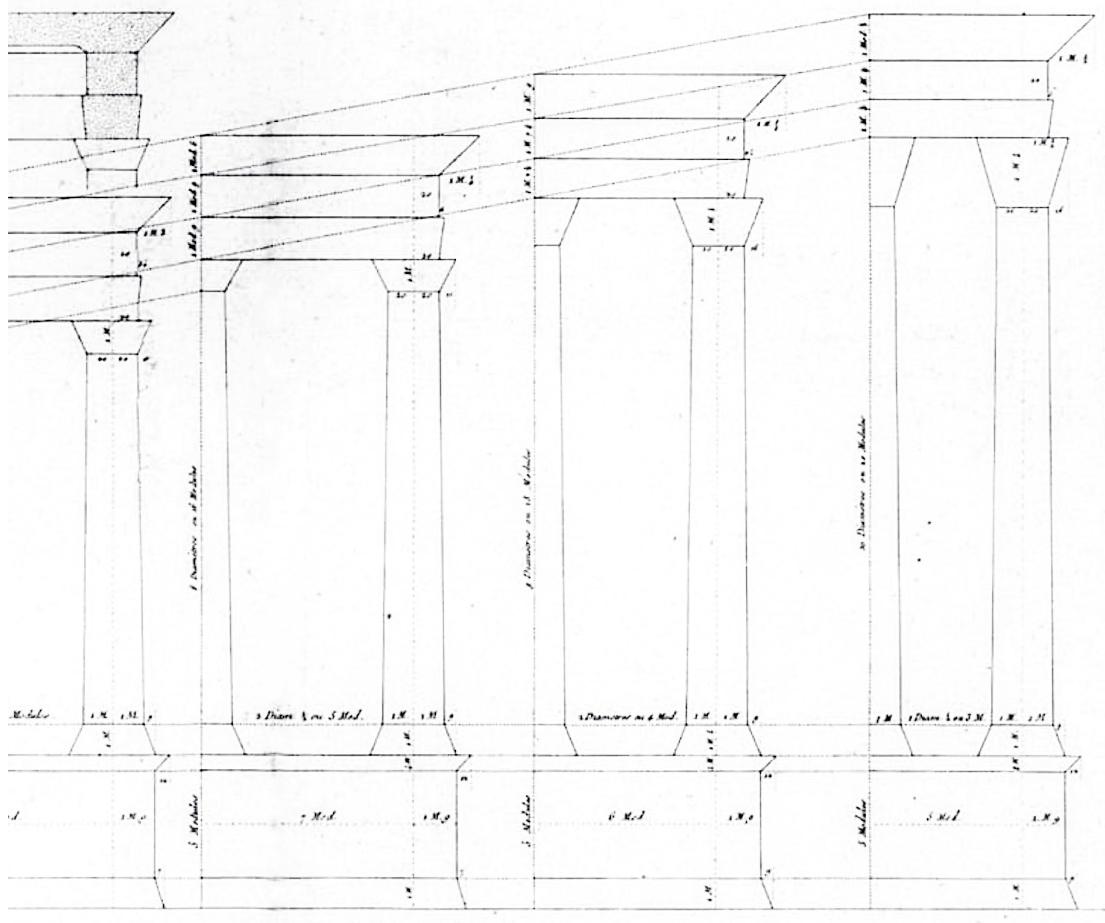
Ionique.

Corinthien.

3<sup>e</sup>

4<sup>e</sup>

5<sup>e</sup>

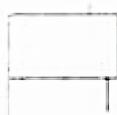


gravé par C. Normand

## Masses

de Plinthes.

à 1



d'Architraves

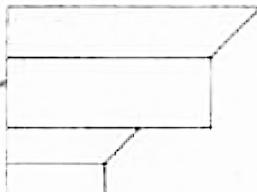


simples

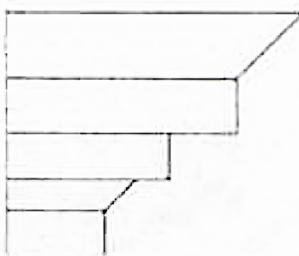
Gouge  
Filletà 2  
membres

de Corniches

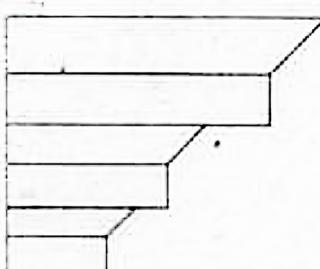
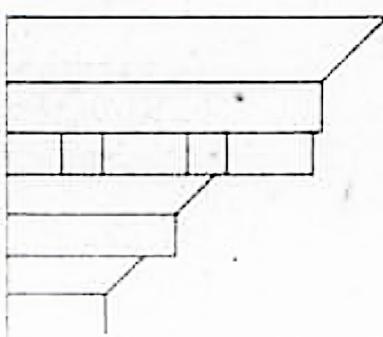
à 3



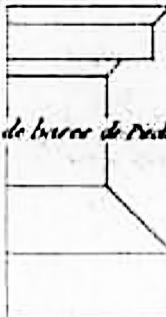
à 4



à 5

à 6  
membres

de Corniches et



Baquelette



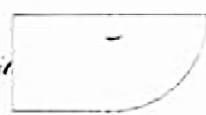
Ta

Tore



Ta

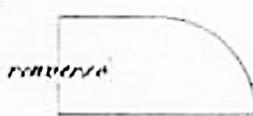
droit



Dro

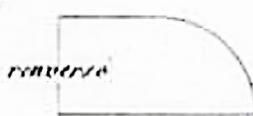
Quart

de rond



Dro

renversé

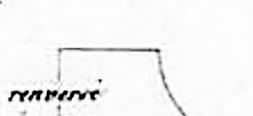


droit

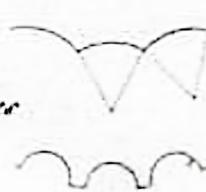
Garet



renversé

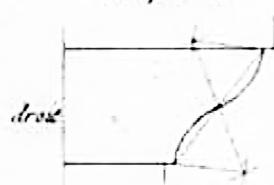
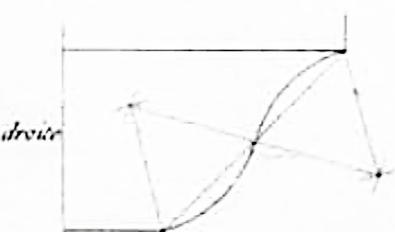
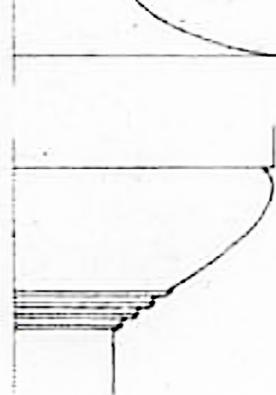


Cannelure

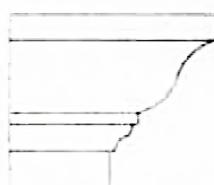
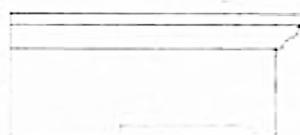
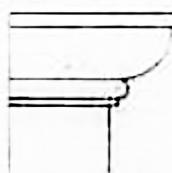
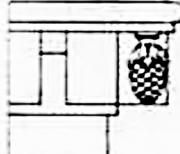
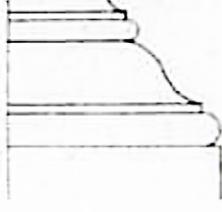


## ES EN GÉNÉRAL.

res

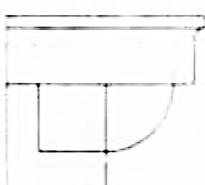
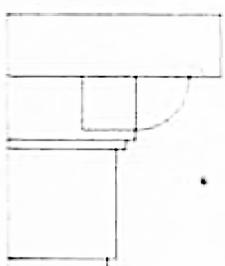
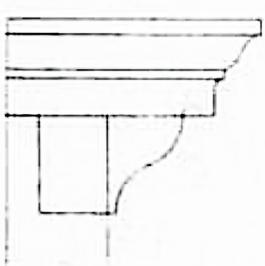
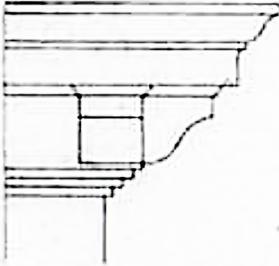
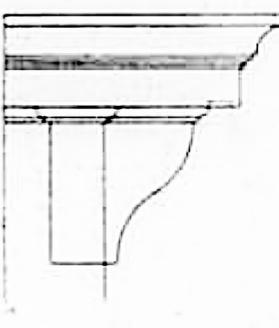
*composée**renversé**renversé**Scotie*

## Assemblages de Moulures

*Cymaure supérieure**Larmier**Modillons**Cymaure intermédiaire**Larmier dentelé**Cymaure inférieure**Cymaure de l'angle*

de

Moulures

*Corniches**à modillons**et à**consoles**Astrophiles*

ste in una simile elaborazione tra il disegno e l'architettura stessa, tanto da suscitare il dubbio che possa essere la scelta dell'architettura come soggetto della rappresentazione a rendere possibile la modellizzazione in questi termini. E' certamente vero che il legame tra disegno e spazio architettonico orienta la nozione stessa di modello come fin qui considerata. A tal proposito, si rende indispensabile, come spesso avviene quando si parla di architettura, affidarsi ad una sua definizione. In uno dei passaggi più audaci del suo *<I Luoghi di Dedalo>*<sup>26</sup>, Vittorio Ugo affronta l'annosa questione del definire l'architettura legandone una interpretazione geometrico-formale ed estetica ad una precisa modalità di esperienza dell'opera architettonica da parte dell'uomo: quella dell'abitare. Una lettura superficiale del tema dell'abitare potrebbe addirittura spingere a considerare un oggetto quale è l'altare al di fuori di questa esperienza fondamentale dell'interazione uomo-architettura. Tuttavia, è proprio il significato profondo dell'abitare a rendere

26 Tratto da Ugo 1991, p. 60: «... si ha conoscenza teoretica e critica dell'opera allorché si consce in qual modo essa, nella sua specificità ed irripetibile individualità, risponde in modo pertinente all'interrogazione sul "dove" ed alla definizione generale che all'inizio si era avanzata per l'architettura, considerata appunto come la "forma" storicamente conferita e fenomenologicamente riconosciuta -tramite l'azione di edificare, l'uso e la riflessione critica- ai modi di esistenza del sistema di rapporti di natura/cultura, materiali/tecniche, spazio/luogo, memoria/progetto, in funzione dell'"abitare".»

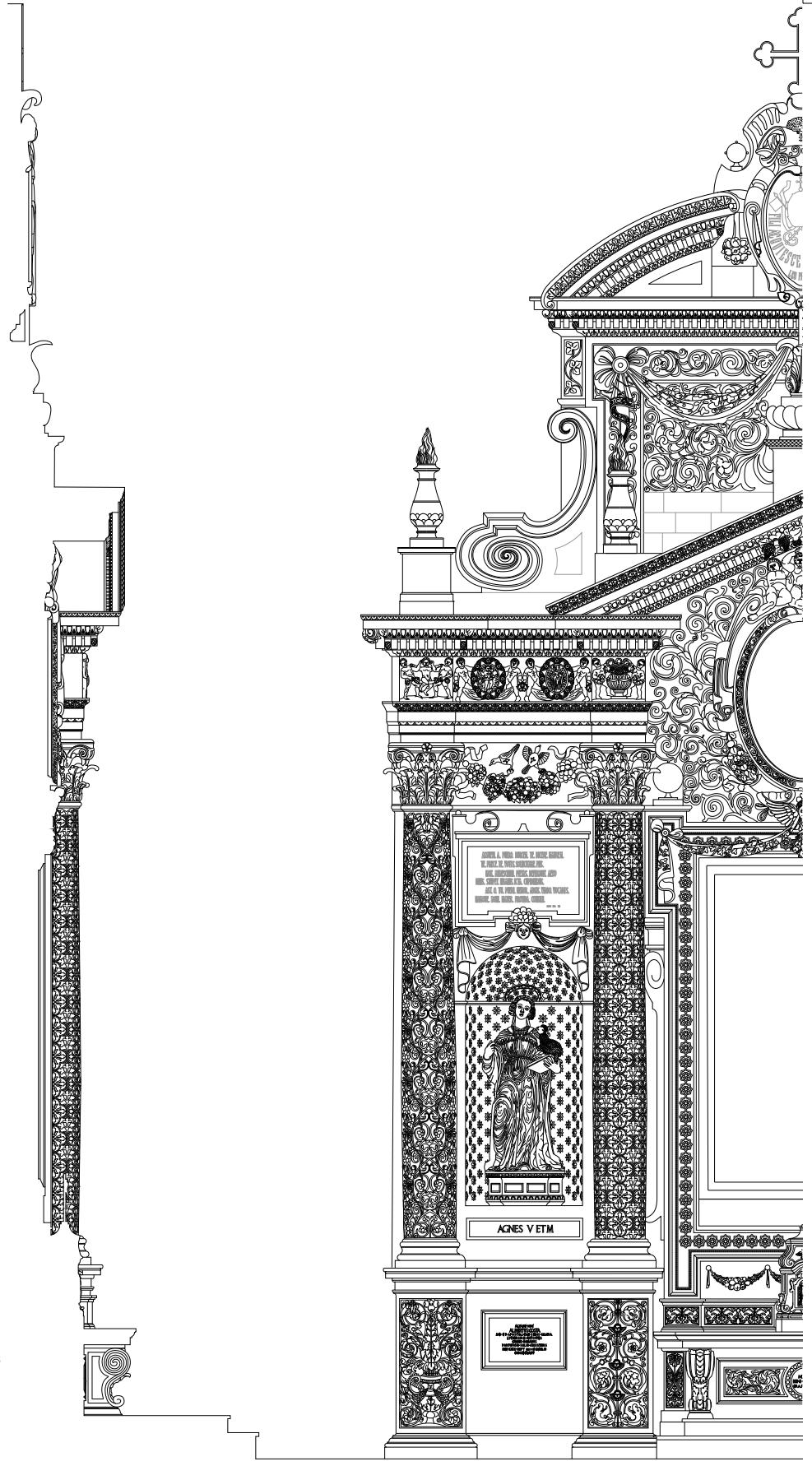
l'altare un prodotto di architettura a tutti gli effetti. Superando infatti l'interpretazione più letterale, che identifica l'atto di abitare come il semplice permanere in un luogo, viene a galla una relazione più intima e dal maggiore grado di generalità: l'esperienza di abitare si configura come un'interazione tra uno spazio conformato da un'oggetto -cioè l'architettura- e il corpo di chi ne fruisce. In questo, l'altare, così come molti altri oggetti progettati per il rito, trova pienamente appartenenza allo statuto epistemologico dell'Architettura e, con esso, pone gli interrogativi fondamentali cui ogni teoria dell'architettura cerca di dare risposta, ovvero "come è fatto?" e "che senso ha?", le cui risposte sono da ricercare per mezzo di precisi sistemi di teorie, sintetizzati, razionali e orientati per mezzo del modello. Il nostro dispositivo per la rappresentazione di questi oggetti complessi e meravigliosi, si pone l'obiettivo di dare risposta a questi interrogativi, portando alla luce le scelte di linguaggio operate nell'uso dell'ordine architettonico e tentando di scalare gli stadi della modellizzazione fino a giungere ad un criterio dell'altare, un "altare barocco teorico" che possa condurre ad una diagnosi sull'unicità del lessico architettonico, spesso celato dal velo di decorazioni da cui l'altare è coperto.

## LA MODELIZZAZIONE DELL'ALTARE E LA SUA LETTURA CRITICA

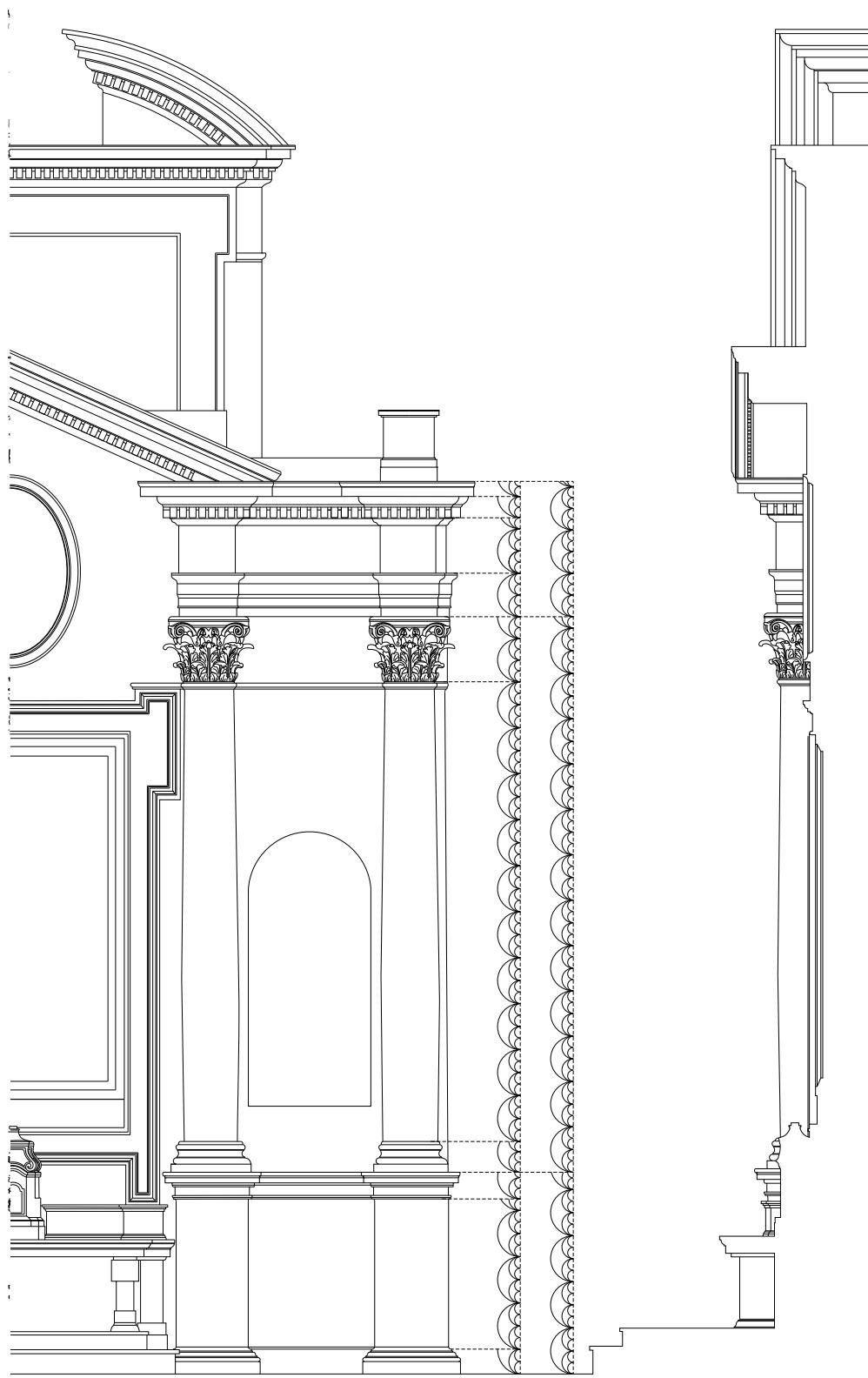
### L'ANATOMIA DELL'ALTARE

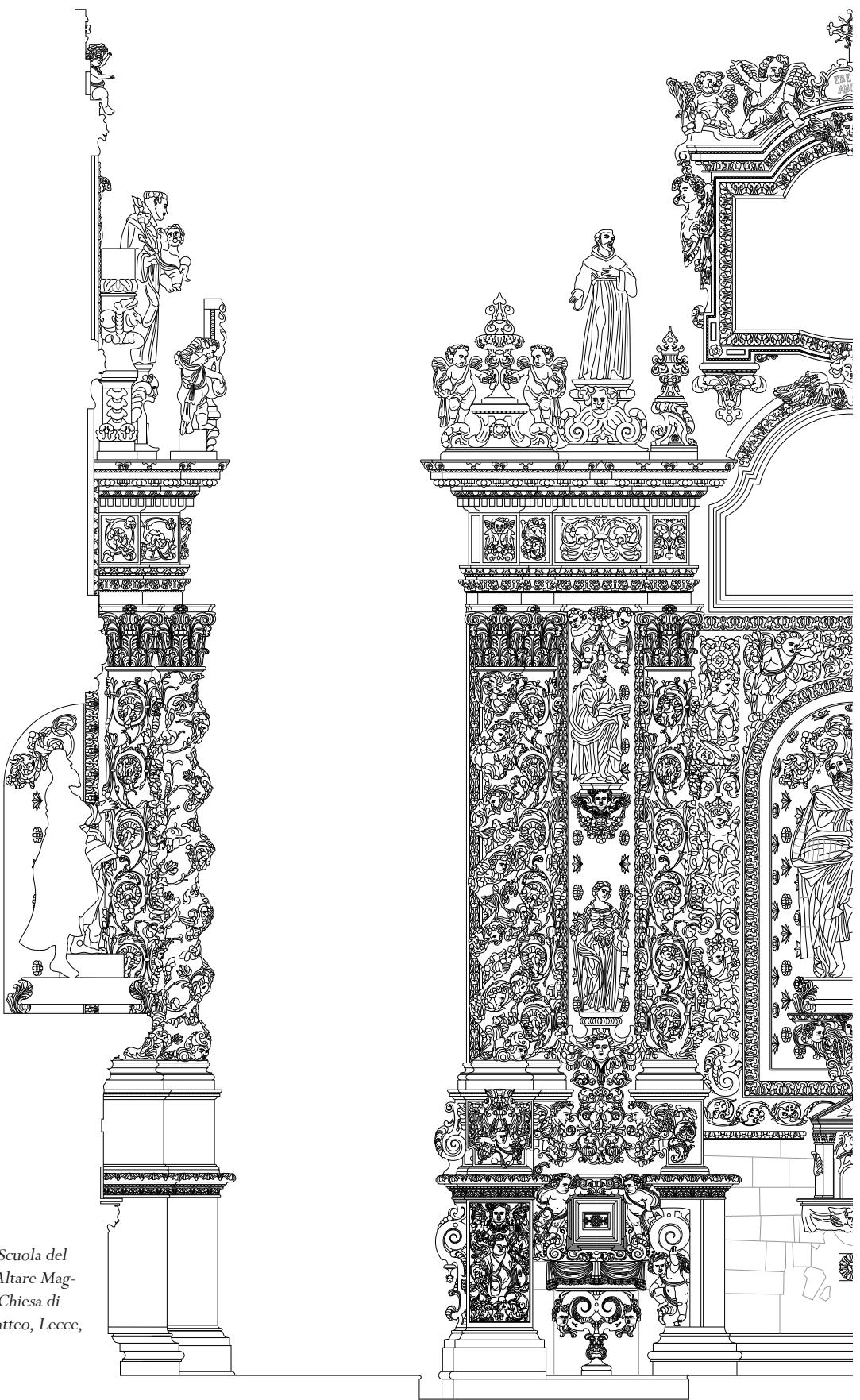
Sin da una prima osservazione, gli altari oggetti di studio appaiono ricchi di forme complesse e stratificate, in un gioco di intrecci e sovrapposizioni tra strutture architettoniche ed elementi scultorei che assorbono l'attenzione dell'osservatore sino a confonderlo e meravigliarlo. Si può affermare che in questa modalità si rispecchia l'intento di tutto il linguaggio barocco: sbalordire, impressionare per mezzo dell'eccesso, creare una forma di cortocircuito dell'attenzione che genera sbigottimento nella mente dell'osservatore sopraffatto. In questo, gli altari del territorio leccese sono pienamente barocchi e, forse, persino più di quelli appartenenti alla tradizione "maggiore" del Barocco italiano. In effetti, l'incredibile quantità di apparati decorativi che riveste questi altari sembra porre un interrogativo pressante circa l'identità stessa di questi oggetti, i quali oscillano tra la scultura e l'architettura apparentemente senza soluzione di continuità. Il classico tema architettonico del rapporto tra ornamento e struttura è interpretato in quest'area come

una simbiosi più che un rapporto duale. Nonostante ciò, uno sforzo concettuale è necessario per cogliere i criteri compositivi, la genesi progettuale dietro l'altare. Questa necessità si fa ancora più stringente non appena si scorge l'importanza della struttura architettonica nella disposizione stessa della scultura e, pertanto, quanto fondamentale sia l'impaginato architettonico nell'economia del linguaggio barocco. (Tav. 1, 2, 3) Distinguere l'ordine architettonico al di sotto della coperta finemente ricamata degli apparati scultorei può sembrare talmente arduo da scoraggiare lo studio di questi oggetti unici da prospettive alternative a quelle della storia dell'arte. La gran parte degli studi sull'argomento non è mai entrata nel merito della componente architettonica degli altari, i quali, pur rappresentando alcune tra le più significative produzioni di questo momento culturale, vengono sempre analizzati come opere d'arte o addirittura come pezzi di arredo.

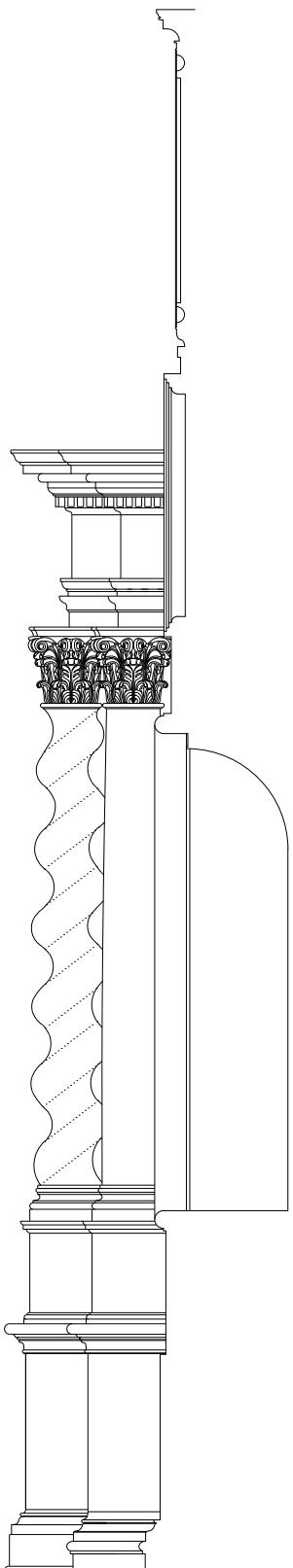
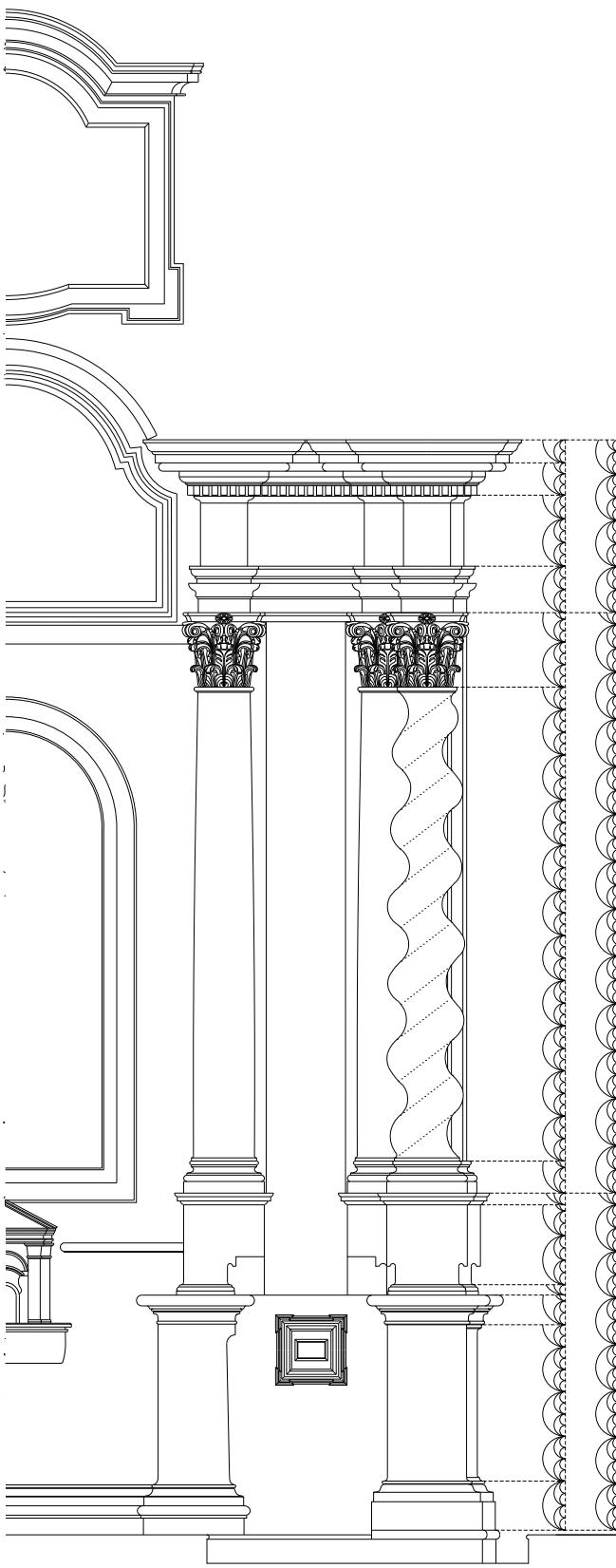


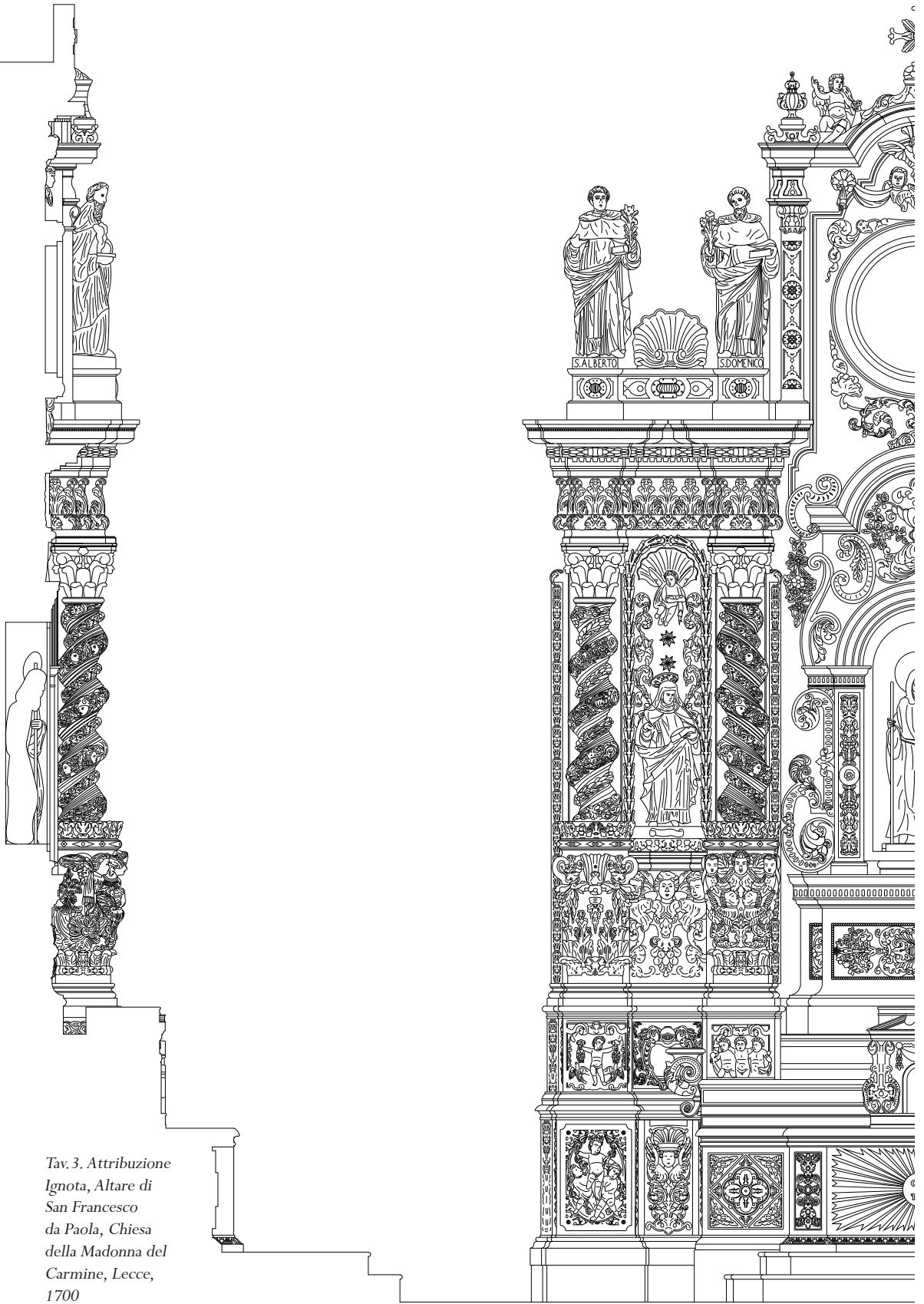
Tav.1. Cesare  
Penna, Altare di  
Santa Irene o della  
Vergine del Buon  
Consiglio, Chiesa  
del Gesù, Lecce,  
1623



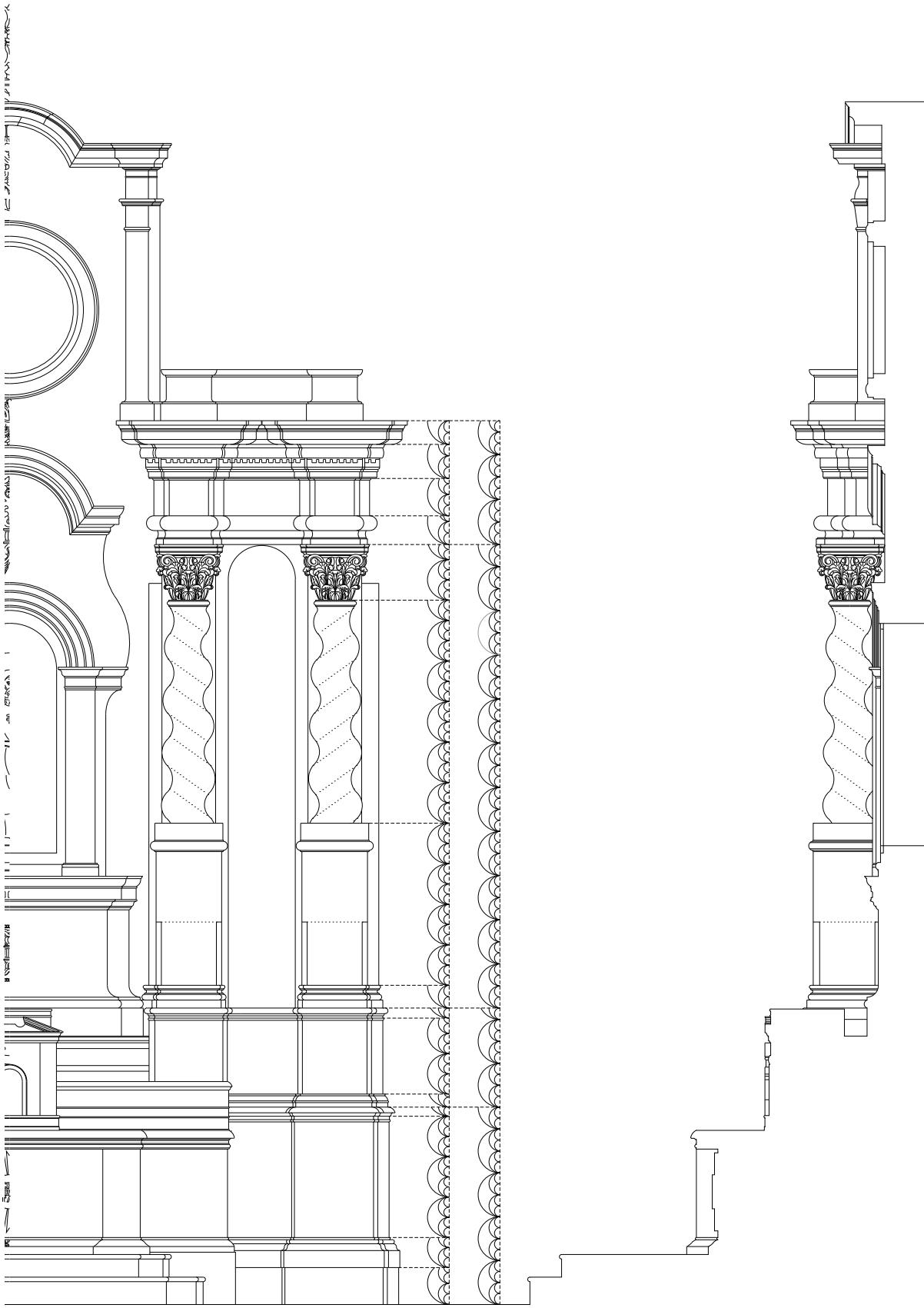


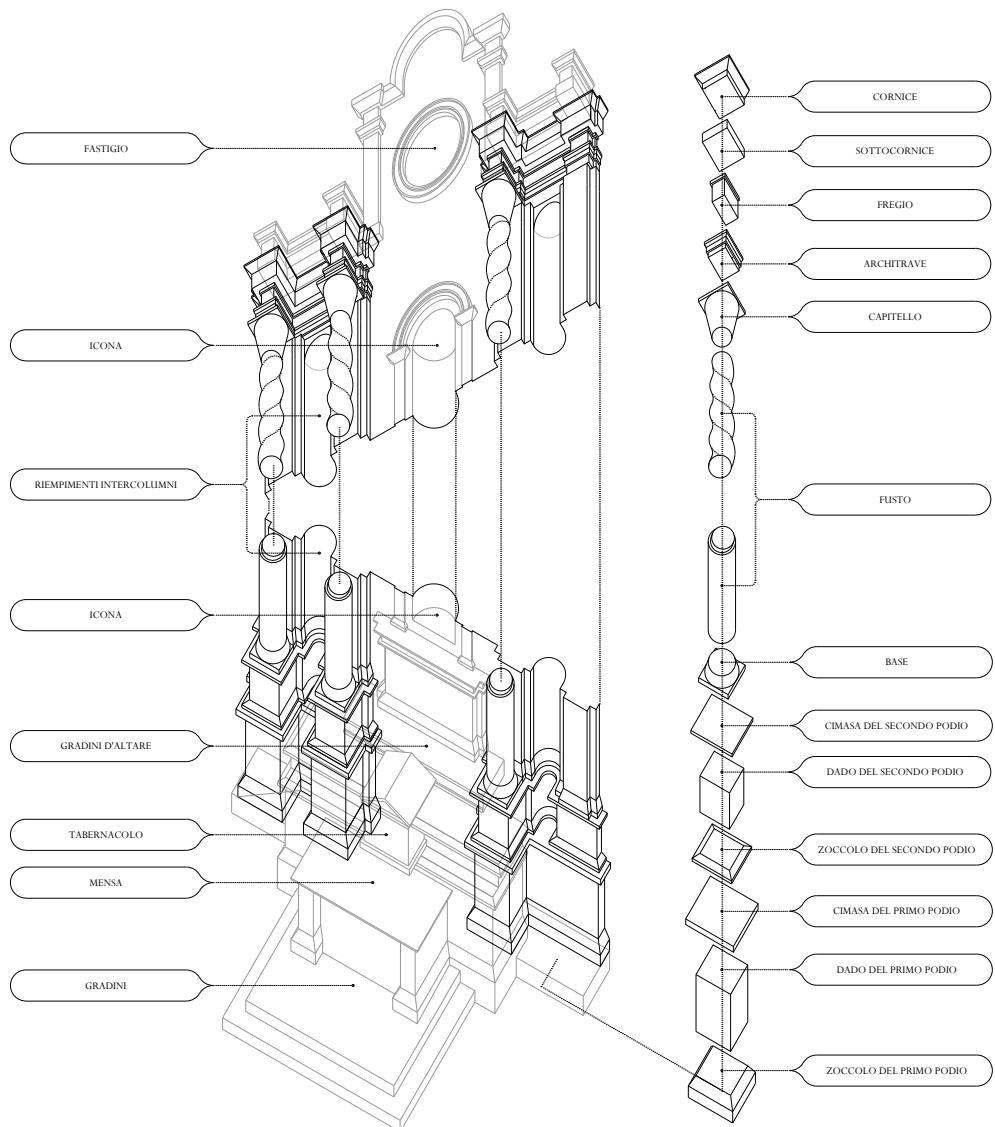
Tav.2. Scuola del  
Cino, Altare Mag-  
giore, Chiesa di  
San Matteo, Lecce,  
1694





Tav.3. Attribuzione  
Ignota, Altare di  
San Francesco  
da Paola, Chiesa  
della Madonna del  
Carmine, Lecce,  
1700





Nel tentativo di delineare un processo generativo<sup>27</sup> e quindi ricostruire un'evoluzione delle forme architettoniche, è utile procedere ad uno "spogliamento" dell'altare da tutti i suoi apparati decorativi, portando alla luce le forme essenziali dell'ordine e lo schema compositivo che lo sottende. La creazione di un modello punta quindi al riconoscimento di una vera e propria anatomia dell'altare, isolando ciascun elemento, dando un nome ed un ruolo ad ogni sua parte. (Tav. 4) Questo primo livello di generalità propone già una questione di identità che non può che presentarsi con una certa evidenza agli occhi di chi conosce in maniera profonda il linguaggio dell'ordine: al di là degli elementi ascrivibili al lessico tradizionale dell'ordine architettonico -persino nella sua eclettica variante barocca-, si palesano alcuni elementi necessari a qualificare un altare come tale, ma che risultano estranei all'ordine. Questi elementi sono legati principalmente alle esigenze funzionali e simboliche dell'altare e, pertanto, sono meno vincolati ai canoni compositivi della struttura architettonica. Questi elementi "variabili" si manifesta-

no in una vasta gamma di soluzioni la cui individualità risiede più nelle scelte plastiche scultoree che nel loro ruolo all'interno della struttura generale dell'opera.

Cionondimeno, la loro presenza condiziona l'applicazione della sintassi dell'ordine e deve necessariamente essere presa in considerazione nella indicizzazione delle parti. Questa fase di autopsia dell'altare prelude ad una ricerca più minuziosa e in grado, giunta ad un livello di maggiore precisione e controllo del modello, di rappresentare una vera e propria tassonomia dell'altare: il controllo delle geometrie molteplici e complesse di cui queste opere si compongono passa per un controllo scrupoloso e capillare di ogni singolo elemento di cui essi si compongono; il riconoscimento delle categorie di componenti funge da indice di questa tassonomia, disponendo in maniera univoca gli elementi del dispositivo di rappresentazione. Non si tratta di una operazione di banale spacchettamento di contenuti complessi al fine di renderli più approcciabili, ma di una vera e propria indicizzazione atta a capire non solo le singole parti nella loro individualità, ma anche -e soprattutto- le interrelazioni e le modalità di reciproca interazione insite

27 Di MARI 2014

(a fronte) Tav.4. Attribuzione Ignota, Altare di San Francesco da Paola, Chiesa della Madonna del Carmine, Lecce, 1700

negli elementi stessi, strettamente legate alla struttura complessiva e intimamente connesse alle motivazioni stesse della loro rappresentazione.

#### IL METODO E L'INDAGINE TASSONOMICA

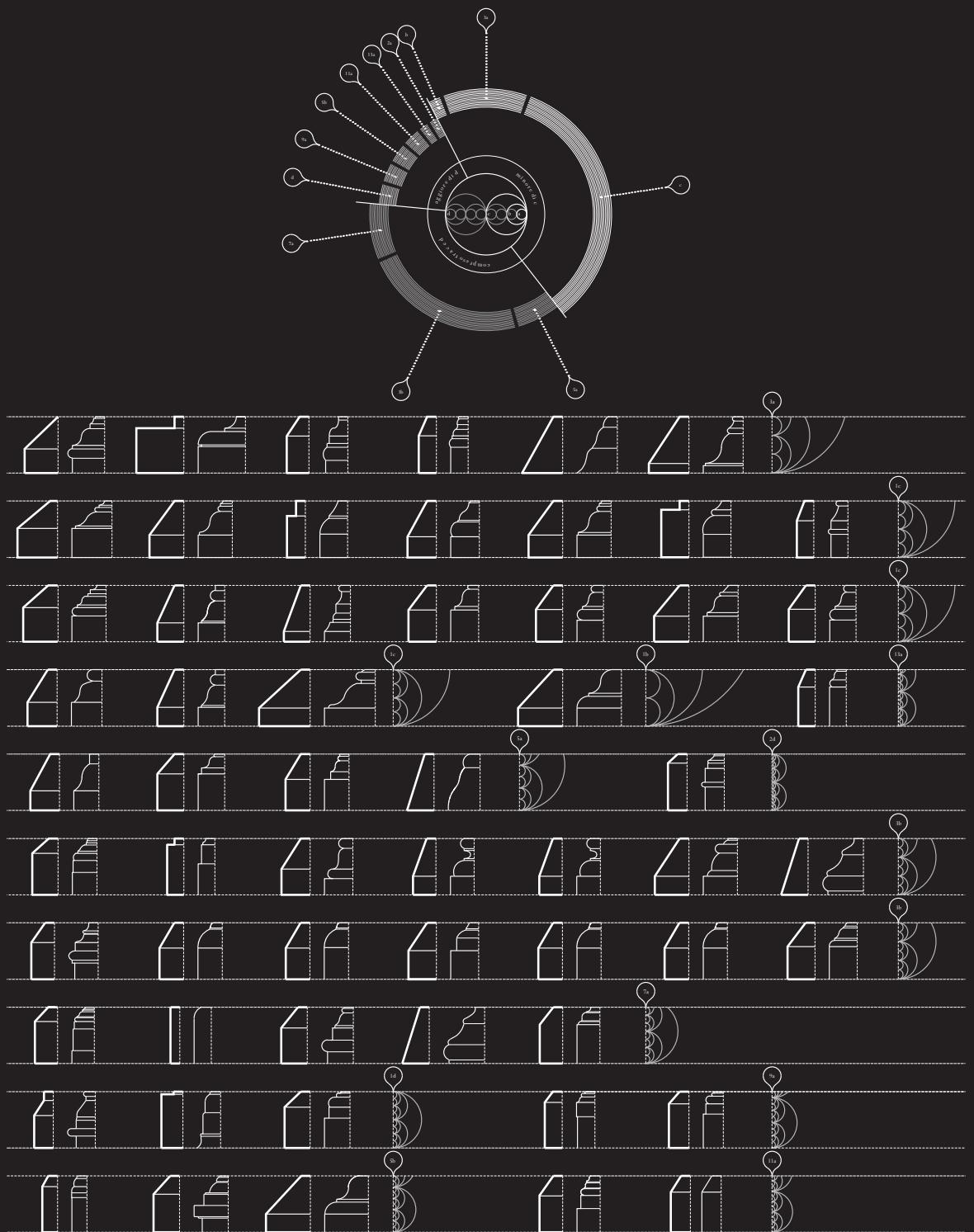
Il rigore scientifico che sostanzia ogni indagine tesa all'indicizzazione e alla sistematizzazione degli oggetti in esame rischia di condurre la ricerca su un percorso di progressivo allontanamento dall'applicazione ai fenomeni della realtà, man mano che si tenta di perfezionare le teorie elaborate secondo uno spirito universalista insito in questo genere di ricerche. Per assicurare l'adesione di questo modello alla vasta casistica degli altari oggetto di studio, il metodo di indagine scelto è quello più classicamente scientifico, basato empiricamente sulla realtà positiva<sup>28</sup> e sulla sua misurazione, per poi procedere induttivamente alla formulazione di un modello teorico dal più ampio spettro applicativo. Pur mantenendo consapevolezza dei limiti posti dall'induttivismo, questo

28 COMTE 1844

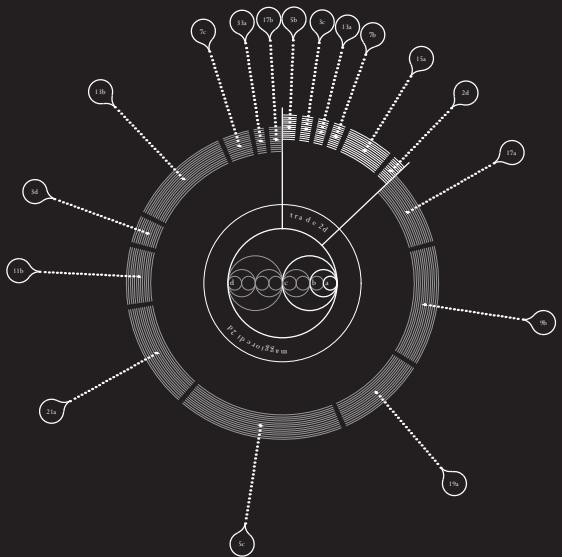
percorso logico pone più solide fondamenta per l'adesione di sistemi teorici alla realtà fenomenica. Intendendo questo modello come un "calcolatore analogico"<sup>29</sup> della verità architettonica, è fondamentale costituire un opportuno dataset<sup>30</sup> di partenza, classificando e misurando -in termini non meramente numerici ma piuttosto relativi al modulo proporzionale alla base della composizione dell'ordine architettonico- tutte le possibili varianti di ciascun elemento, in modo da isolare e controllare capillarmente l'intero campionario degli altari nel territorio leccese. In questo modo, si ottiene non solo il risultato di ancorare la modellizzazione alla realtà, fondando l'analogia del disegno sul dato oggettivo del reale, ma si individuano i caratteri statisticamente

29 UGO 1987

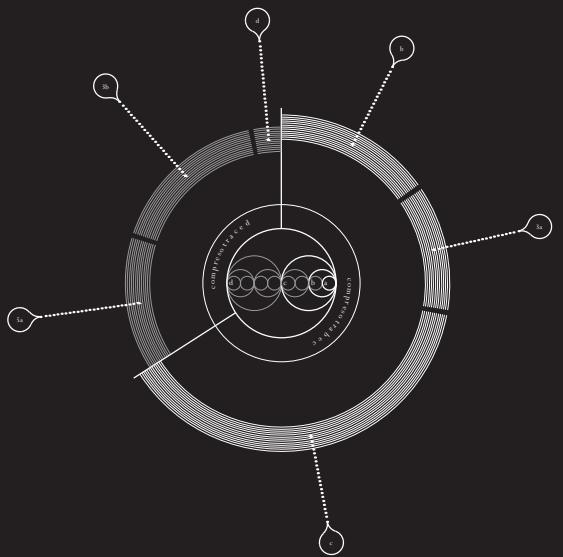
30 Il concetto di dataset risponde efficacemente alla necessità posta in essere dalla natura "analogica" del dispositivo di rappresentazione: proprio come nei sistemi informatici, alla base dell'elaborazione si pone una collezione di dati strutturati in forma relazionale; nello specifico caso qui illustrato, tale relazione prende la forma di una appartenenza ad un'unica matrice di dati statistici.



Tav. 5. Esempio di campionamento schematico dei profili modanati - Z1, ZOCCOLO PRIMO PODIO



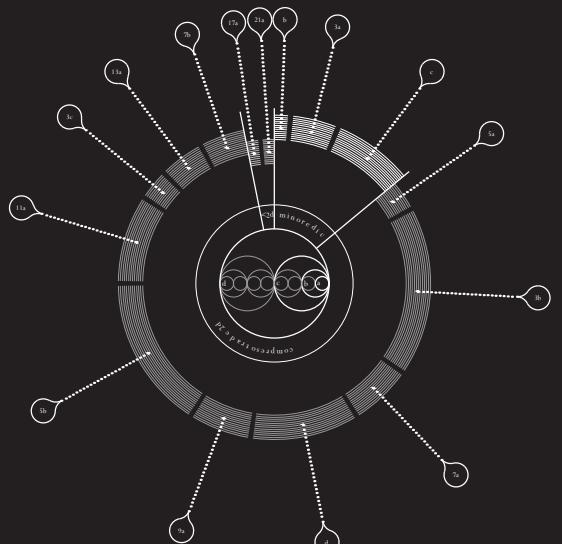
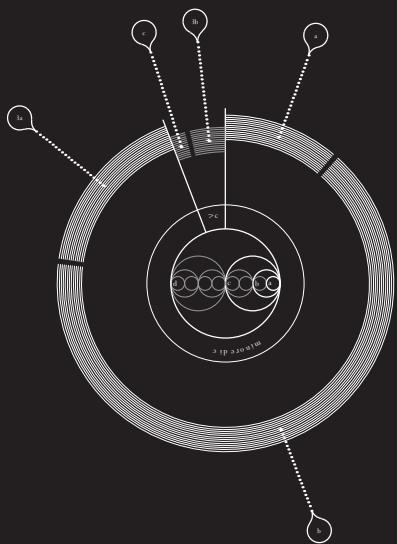
D1. DADO PRIMO PODIO



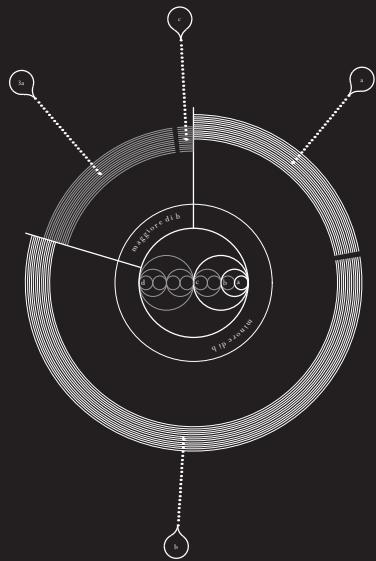
C1. CIMASA PRIMO PODIO

Z2. ZOCCOLO SECONDO PODIO

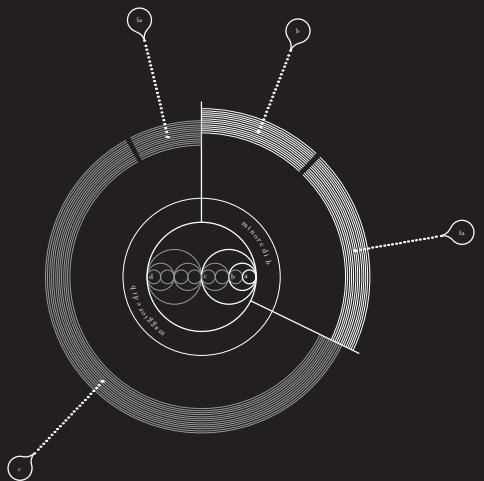
D2. DADO SECONDO PODIO



Tav. 6. Infografica sui dati statistici relativi al dimensionamento degli elementi dell'ordine



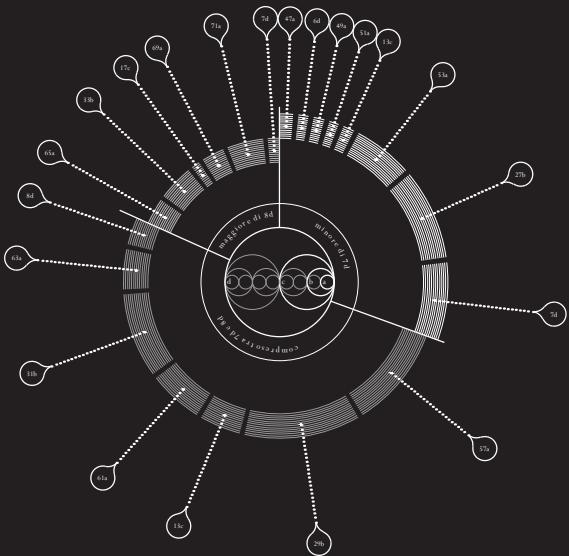
C2. CIMASA SECONDO PODIO

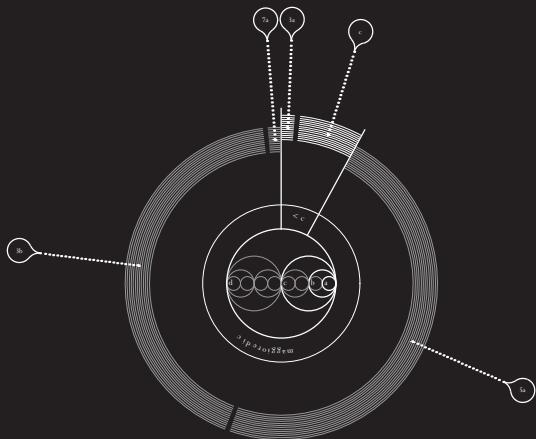


BC. BASE COLONNA

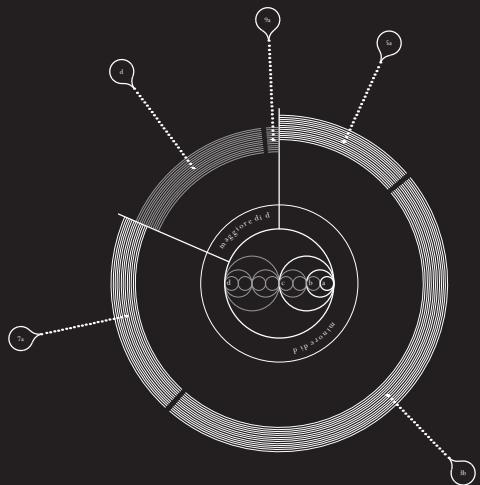
FC. FUSTO COLONNA

CC. CAPITELLO COLONNA





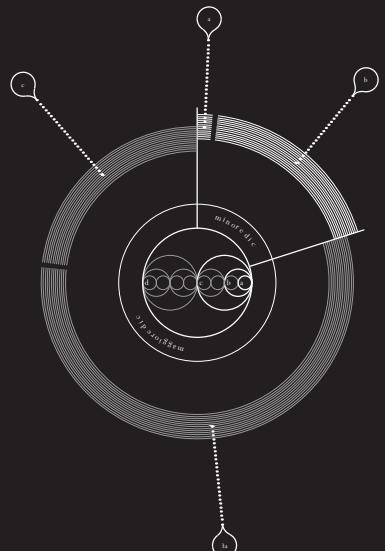
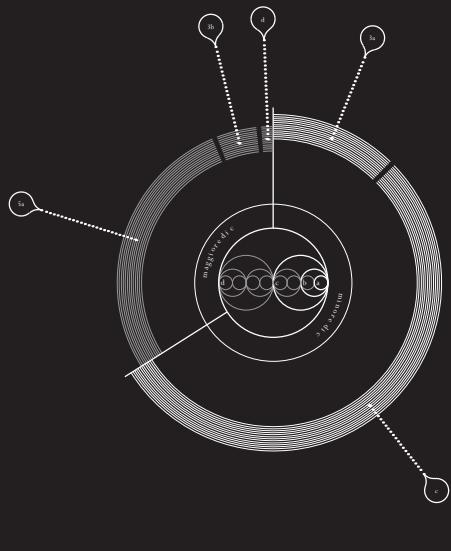
AT. ARCHITRAVE TRABEAZIONE



FT. FREGIO TRABEAZIONE

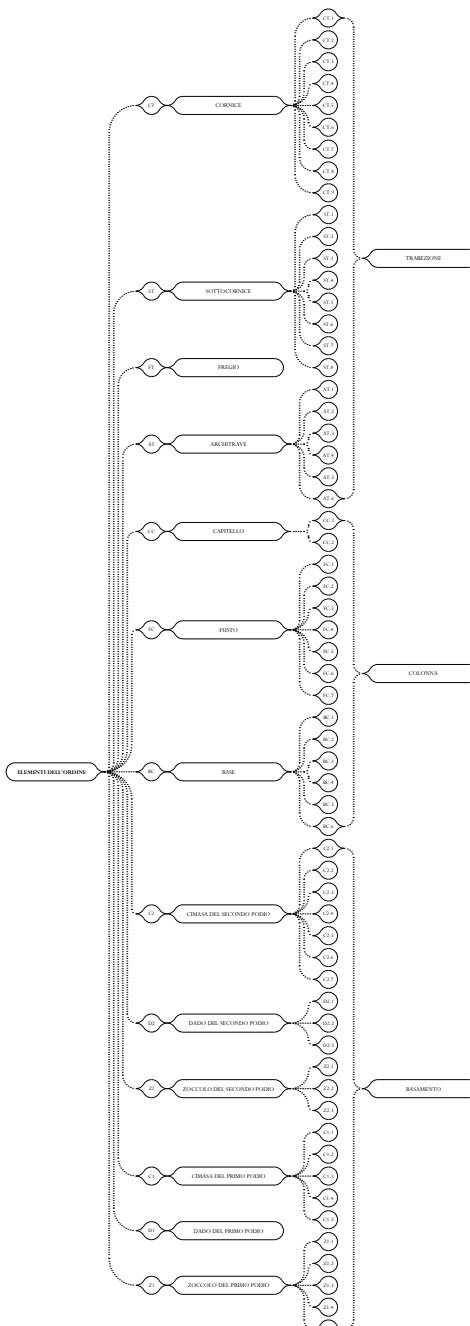
ST. SOTTOCORNICE TRABEAZIONE

CT. CORNICE TRABEAZIONE

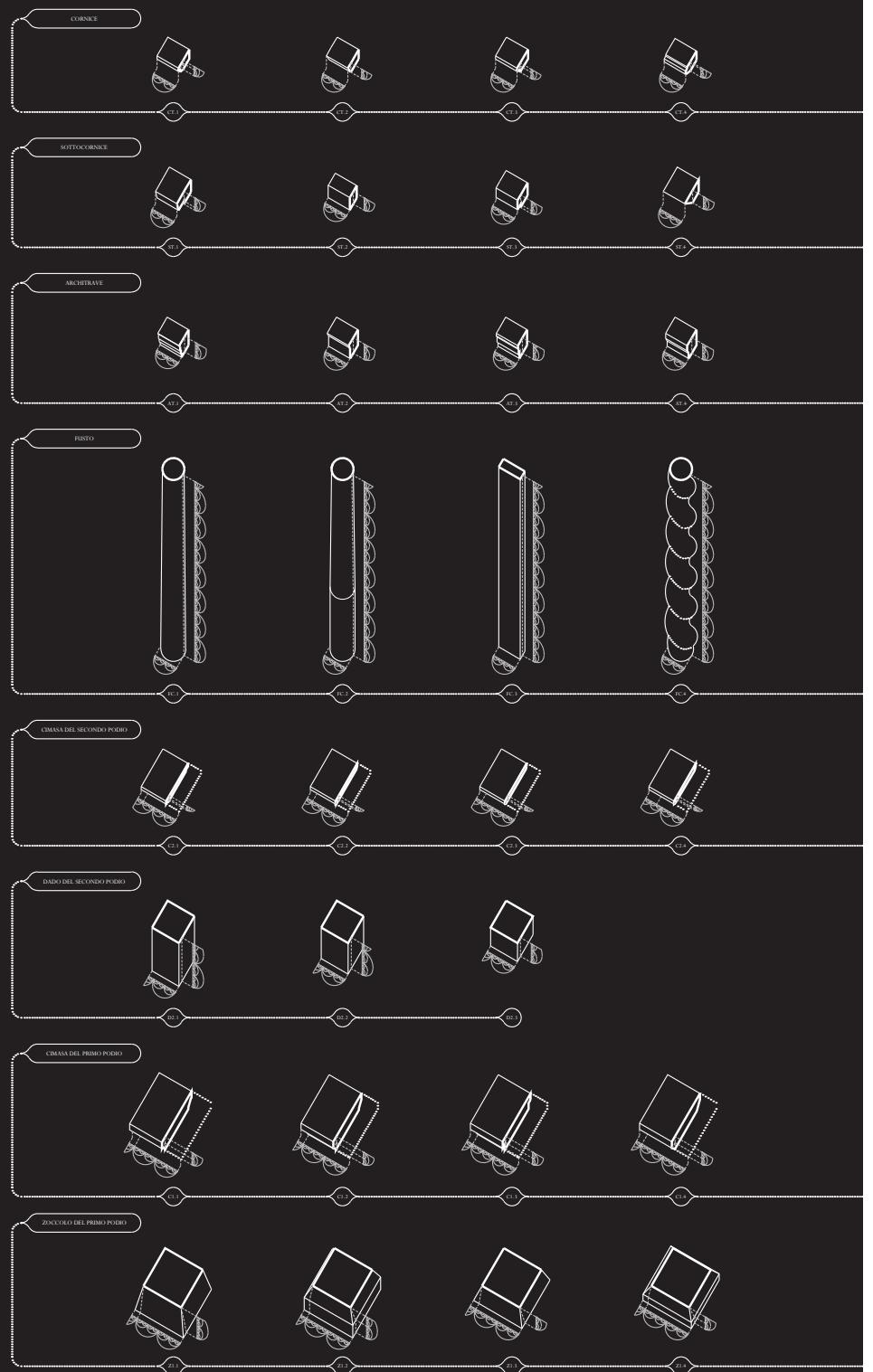


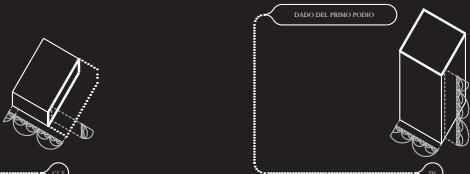
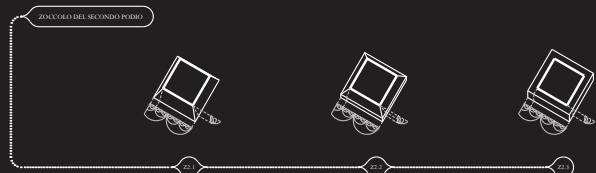
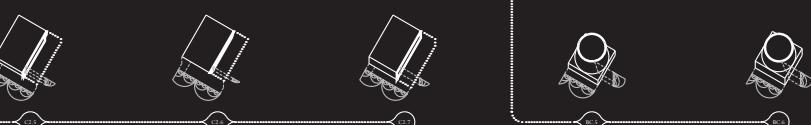
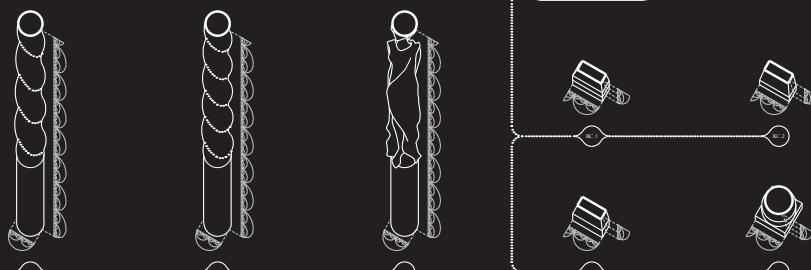
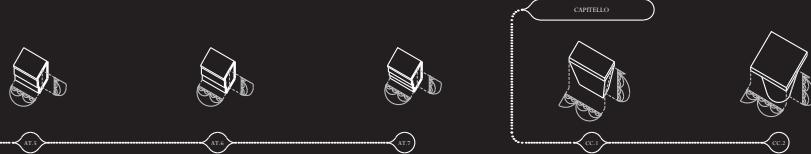
Tav. 6. Infografica sui dati statistici relativi al dimensionamento degli elementi dell'ordine

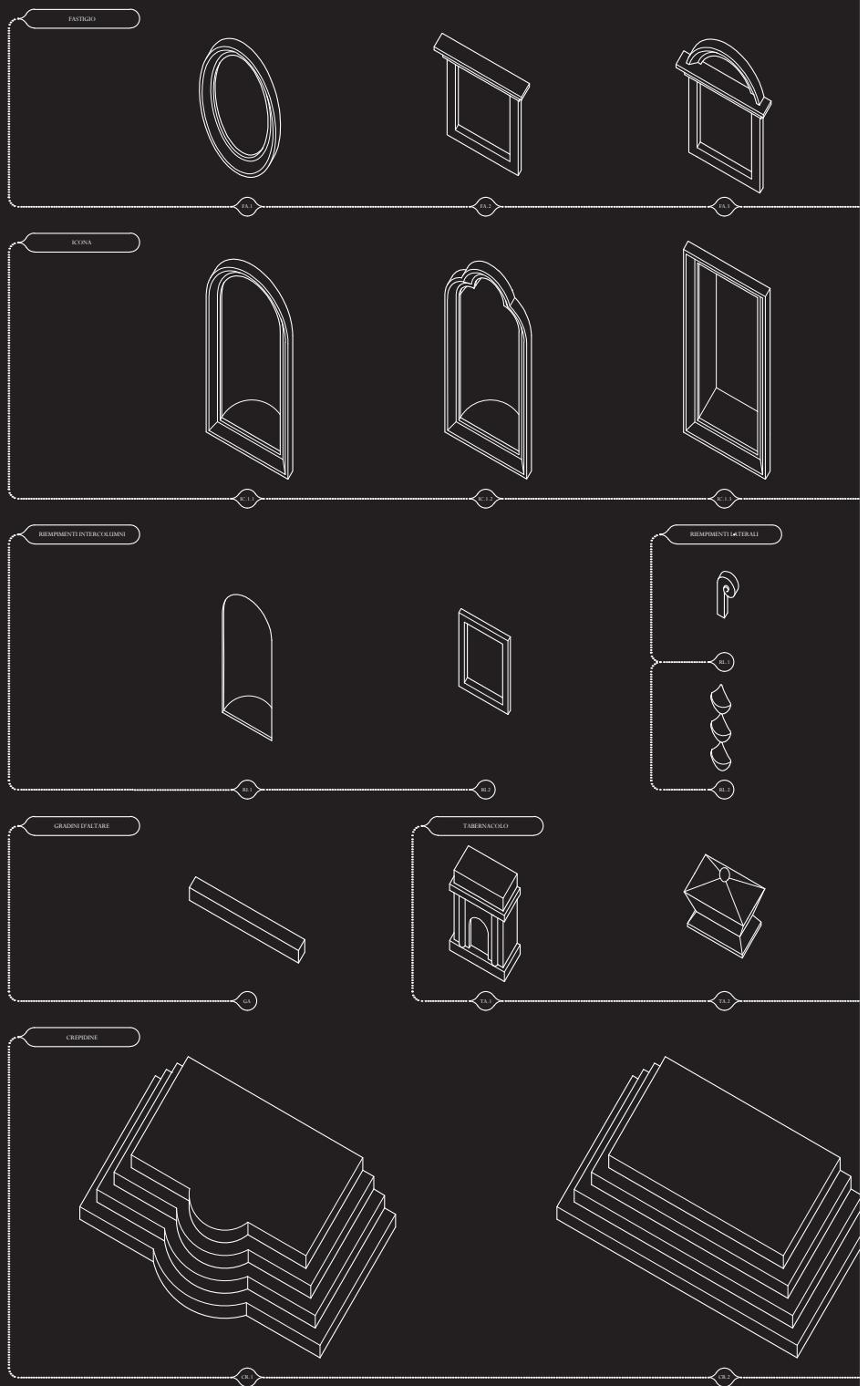
più rappresentativi di ciascuna categoria di elementi, punto di partenza per avanzare verso un maggiore livello di generalità della rappresentazione e per consolidare lo studio tassonomico dell'ordine architettonico. (Tav. 5-6) Pur avendo riconosciuto i parametri di controllo dei singoli elementi, il semplice dato spaziale non è sufficiente a descriverne compiutamente le forme: si individua, infatti, una grande varietà di profili per ogni tipologia di elemento, frutto della grande libertà compositiva e dell'eclettismo nell'associazione delle modanature e nei decori, una dote tipica del linguaggio barocco sia locale che nazionale. Al fine di controllare al meglio le geometrie della composizione dell'ordine architettonico e con l'obiettivo di non perdere la generalità teorica del modello in favore di un eccesso di minuziosità, si è proceduto con la schematizzazione dei profili modanati, raggruppando così la grande varietà di oggetti appartenenti ad ogni categoria indicizzata in delle sottocategorie formali. In questo modo, i criteri compositivi dell'ordine architettonico possono essere analizzati agevolmente e con un controllo capillare sull'aggregazione di elementi e tipi,

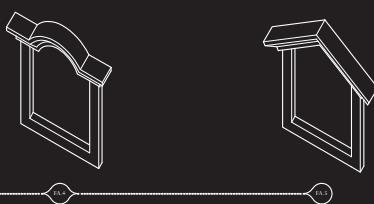


(pag. successiva) Tav. 7. Abaco degli elementi dell'ordine architettonico

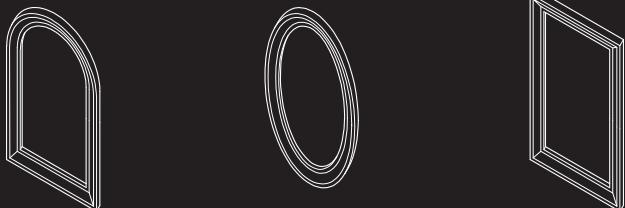




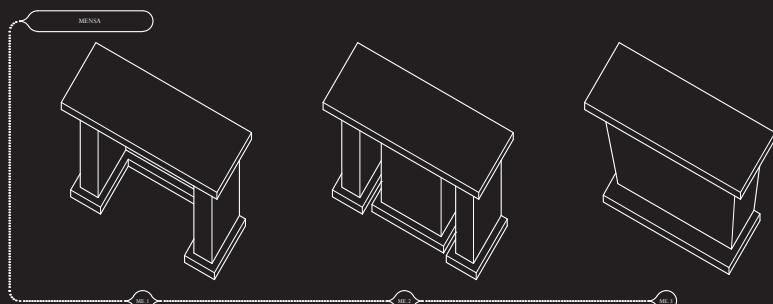




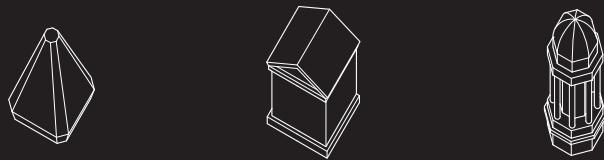
PL.5 PL.5



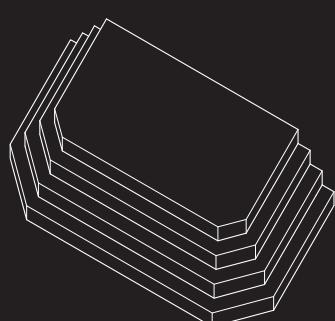
PL.5 PL.5 PL.5



PL.5 PL.5 PL.5



PL.5 PL.5 PL.5



PL.5

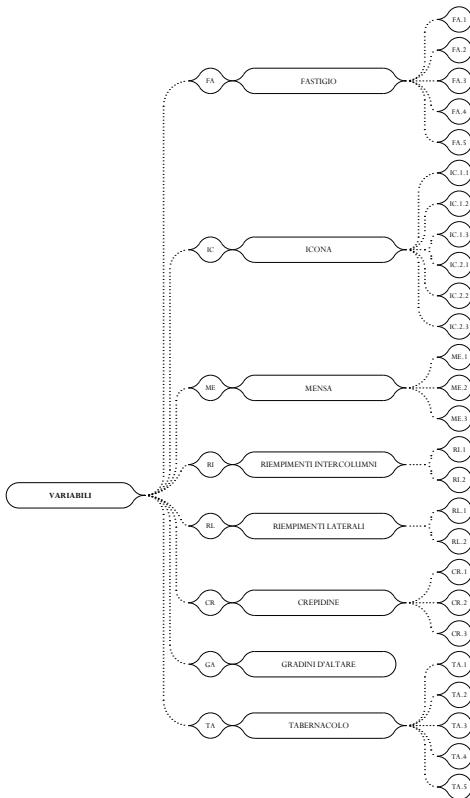
senza perdersi nella vastità di variazioni, le quali spesso possono essere d'intralcio all'analisi, soverchiata dal loro numero e dalla loro origine spesso legata più a temi artistici che prettamente architettonici.

Una volta individuati i profili sintetici di ogni elemento, si può procedere alla modellizzazione secondo suddetti profili, dimensionandoli tramite le varianti modulari statisticamente valide riscontrate all'interno del campione.

I dati elementari di forma e dimensione si intrecciano così in un catalogo estremamente preciso e dall'alto valore di generalità teorica, delineando un indice tassonomico dell'altare barocco e delle sottounità di cui è composto, ovvero, non solo una nomenclatura di oggetti, ma una vera e propria rassegna di elementi portatori di dati oggettivi sulla propria identità formale e sulle proprie modalità di interazione in uno schema di spettro più ampio. (*Tav. 7-8*)

#### LE AGGREGAZIONI E I TIPI

Affinché si possa considerare esaustivo lo studio tassonomico dell'altare, non ci si può fermare all'individuazione -seppur capillare ed onnicomprensiva- degli elementi di cui esso si compone. Risulta immediatamente evidente che un altare, nella sua immagine complessiva, si mostra non semplicemente come l'insieme delle sue parti, ma caratterizzato da una sua individualità; questa



(pag. precedente) Tav. 8. Abaco delle variabili

(pag. successiva) Tav. 9. Schemi cronologico-aggregativi

osservazione elementare suscita un quesito circa l'appartenenza di ogni singolo altare alla categoria ideale "altare": in altri termini, pur non risultando esattamente rispondente all'immagine che ognuno di noi ha dell'altare, è semplice ricondurre a quell'ideale -e quindi riconoscere- un qualsiasi altare quando lo vediamo. Questo processo fenomenologico induce a pensare che vi siano altre caratteristiche fondamentali in un altare che superano i dati fisico-formali delle sue componenti: è certamente vero che un altare, come del resto ogni architettura, risulti essere più della sommatoria delle sue parti; esso è un sistema che mette in mostra i suoi elementi e, nel farlo, esplicita le connessioni che li legano. Eppure, l'enorme varietà di questi elementi sembrerebbe preludere ad una altrettanto vasta gamma di combinazioni. Tuttavia, la realtà esperita tramite il campione esaminato dimostra che questi oggetti, pur conservando la propria inequivocabile individualità, frutto anche di una componente innegabilmente artistica della loro composizione, sono riconducibili a criteri progettuali, "famiglie" di aggregazione. Per categorizzare ed includere all'interno dello studio questo aspetto essenziale, il modello deve recuperare la nozione di tipo: estendendo il dispositivo al dato tipologico, il modello acquisisce un nuovo livello di validità, legando le forme elementari fin qui disposte ad un canone compositivo e, pertanto, inglobando coerentemente una modalità di assemblaggio dell'ordine architettonico

e degli elementi variabili dell'altare. (*Tav.9*) Proprio come nelle «*Leçons*»<sup>31</sup> durandiane, l'ordine viene inserito in una logica progettuale più vasta affinché possa completarsi, tramutandosi da paradigma sintattico in lingua parlata, da modello ad architettura.

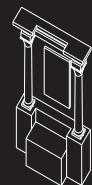
#### IL PROCESSO GENERATIVO

A questo punto della sua strutturazione, il dispositivo di rappresentazione dell'altare ha raggiunto una precisione descrittiva sufficiente a disporre ordinatamente le forme di qualsiasi altare si voglia calcolare per mezzo dell'analogia del disegno. Tuttavia, perché possa dirsi completo al punto da restituire uno schema efficace di questi oggetti così complessi, è richiesto un ultimo livello di specificazione che consideri un percorso di formazione più prettamente plastico-sculptoreo. Si rende necessaria una prospettiva differente sul tema della composizione e della elaborazione delle forme, più pertinente all'ambito della modellazione che a quello della composizione architettonica. Questo percorso alternativo alla genesi plastica dell'altare è da considerarsi parallela e del tutto complementare a quello compositivo legato ai canoni dell'ordine architettonico e al dato tipologico. Come un ipotetico scalpellino i cui strumenti sono il disegno e il controllo geometrico, il modello dell'altare processa gli elementi indicizzati tramite

ALTARI AD UNA CAMPATA



1.1

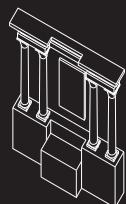


1.2

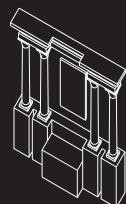


1.3

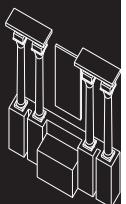
ALTARI A TRE CAMPATE



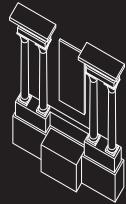
2.1



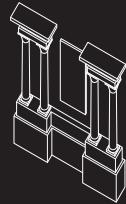
2.2.1



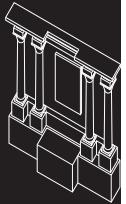
2.2.2



2.4.2

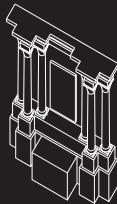


2.4.3

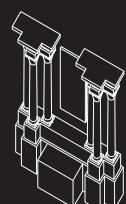


2.5.1

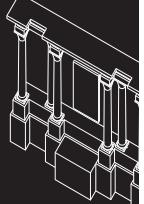
ALTARI A CINQUE O PIU' CAMPATE



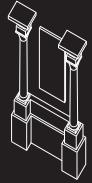
3.1.1



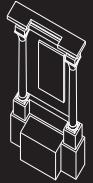
3.1.2



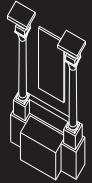
3.2



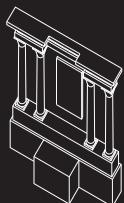
1.4



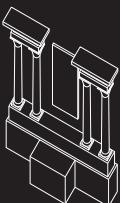
1.5.1



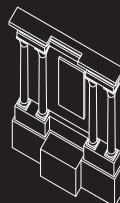
1.5.2



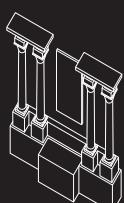
2.3.1



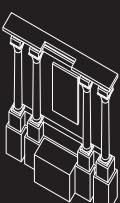
2.3.2



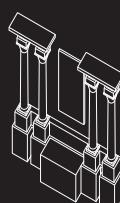
2.4.1



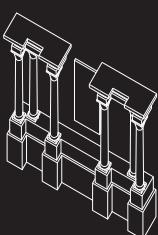
2.5.2



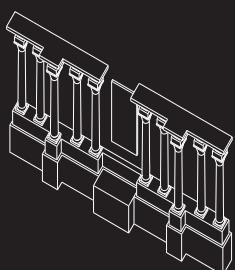
2.6.1



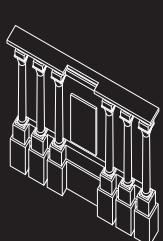
2.6.2



3.3



3.4



3.5

una serie di operazioni plastiche, le quali restituiscono e sintetizzano le innumerevoli varianti riscontrate nella realtà, afferenti ad un numero ristretto di profili, ma comunque presenti in una grande abbondanza di interpretazioni singolari. (*Tav. 10*)

In questo modo, si ricostruisce un processo generativo<sup>32</sup> della forma dell'altare, che parte dalle componenti elementari dell'ordine architettonico per giungere all'aggregato compiuto per mezzo di modificatori<sup>33</sup> sovrapposti e, contemporaneamente, di giustapposizione tra elementi modificati. Il risultato è la possibilità di ri-costruire ciascun altare osservato, controllandone il dato numerico-spaziale, verificando la corrispondenza delle forme elementari dell'ordine architettonico, scolpendone le varianti

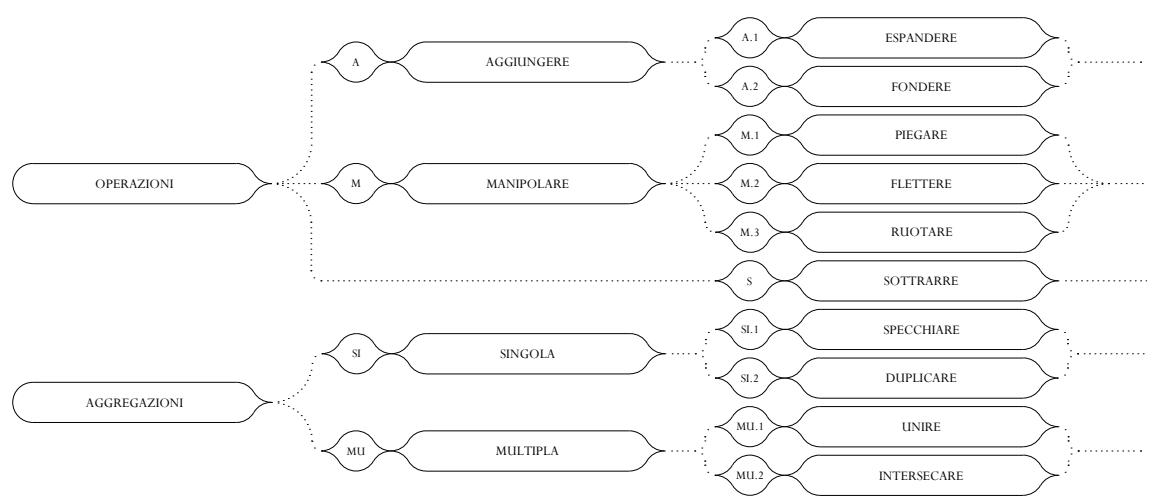
plastiche e inserendo questo insieme in tipi consolidati dalla storia e dall'uso (*Tav. 11 - 28*).

Il dispositivo così formulato costituisce l'ossatura di una teoria dell'altare barocco specificamente riferito all'area leccese e pone in essere uno schema preciso di queste opere, gettando le basi per l'inserimento di un ulteriore dato caratteristico, quello cronologico. Inoltre, pur tralasciando la collocazione temporale di questi modelli, se ne ottiene una resa fedele di tutta la costruzione teorica dell'altare, arrivando al punto di esemplificare la sua composizione in una maniera che renderebbe possibile la creazione di nuovi modelli che non hanno un riscontro nel reale, ma che rispondono pienamente alla teoria di cui gli altari esistenti si sostanziano. Una tale flessibilità del modello non vuole essere un semplice "esercizio di stile", ma testimonia l'alto livello di validità generale raggiunto dal dispositivo di rappresentazione e la sua stretta corrispondenza ai canoni progettuali, al contesto storico-culturale ed alle teorie da cui è originato. Contribuisce inoltre a delineare una evoluzione delle differenti forme di altare e quindi una possibile evoluzione cronologica di questo modello.

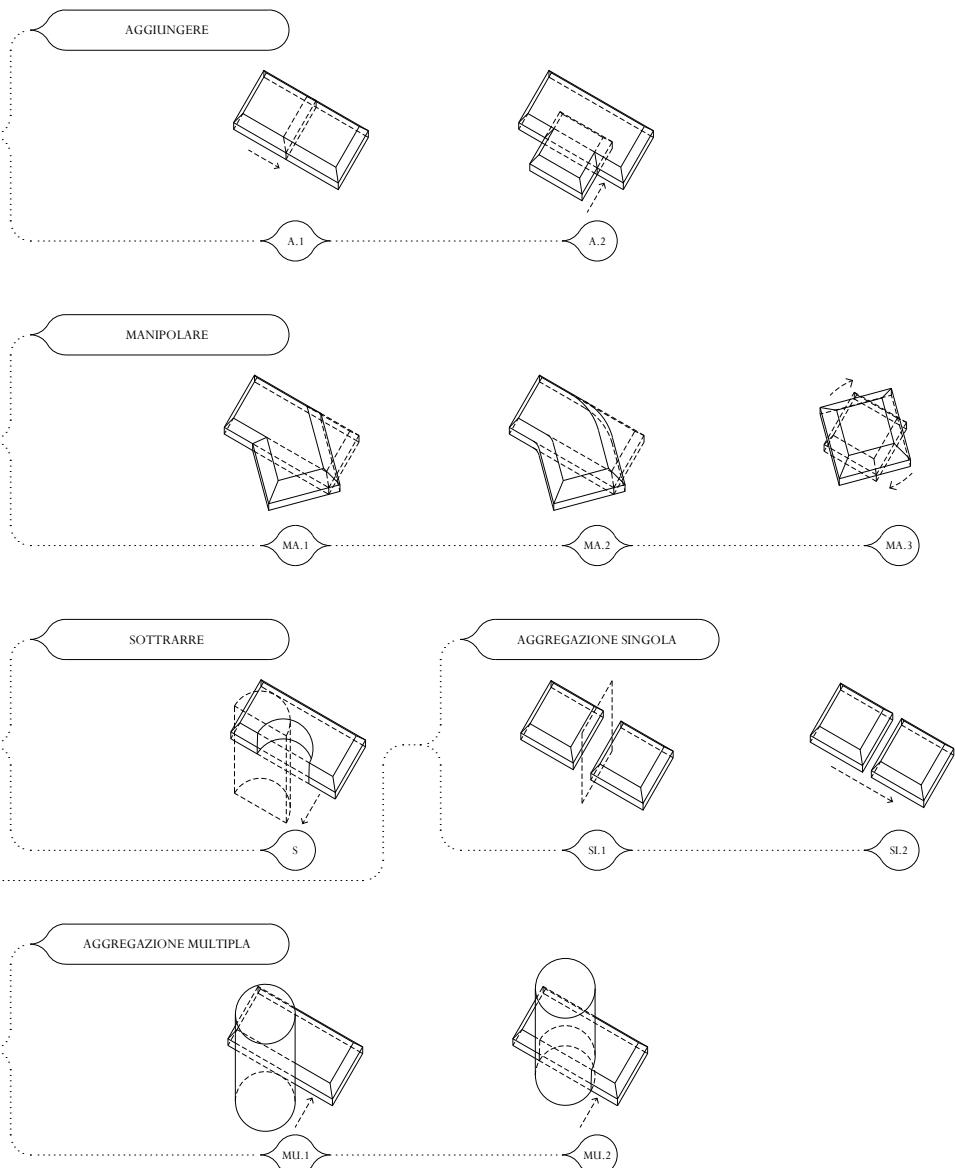
32 DI MARI 2012

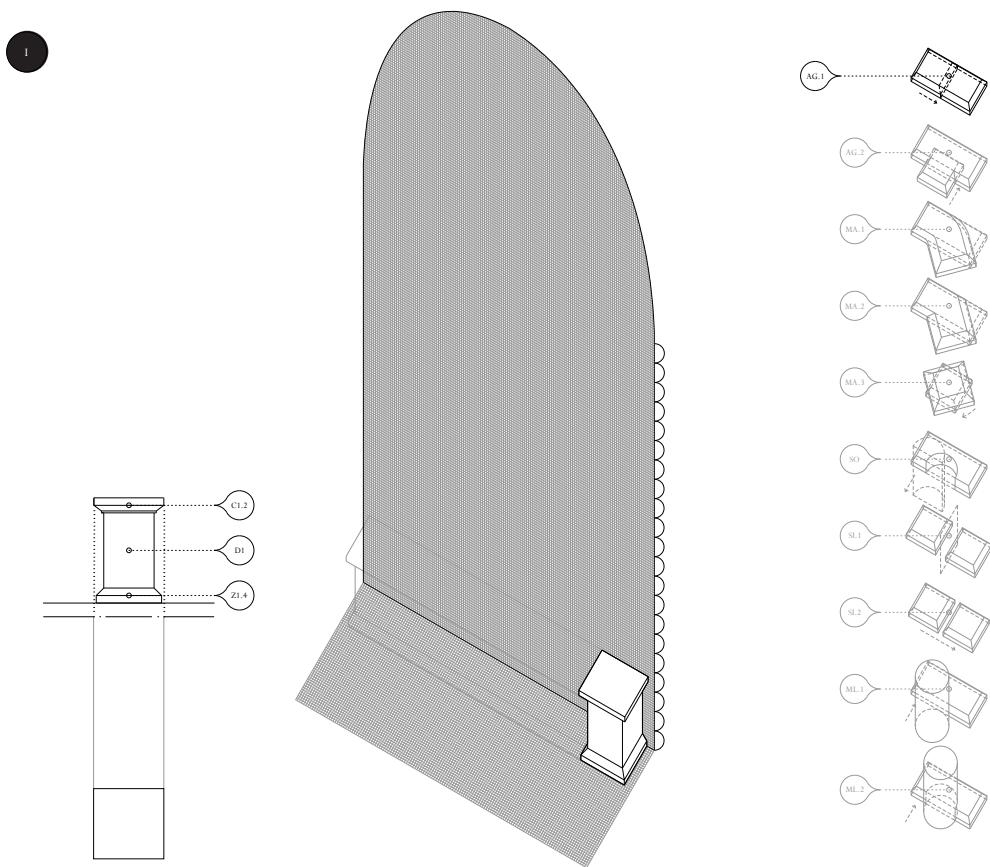
33 Il trattamento "scultoreo" cui vengono sottoposti gli elementi dell'ordine trova un parallelo calzante nel procedimento di modellazione digitale, in cui le geometrie solide più complesse sono raggiunte a partire da figure basilari opportunamente modificate tramite specifici algoritmi di elaborazione, i quali distorcono, moltiplicano ruotano le forme, complessificandole gradualmente; non a caso, l'era digitale della modellazione prende piede proprio nel momento in cui incorpora il modus operandi della scultura tradizionale.



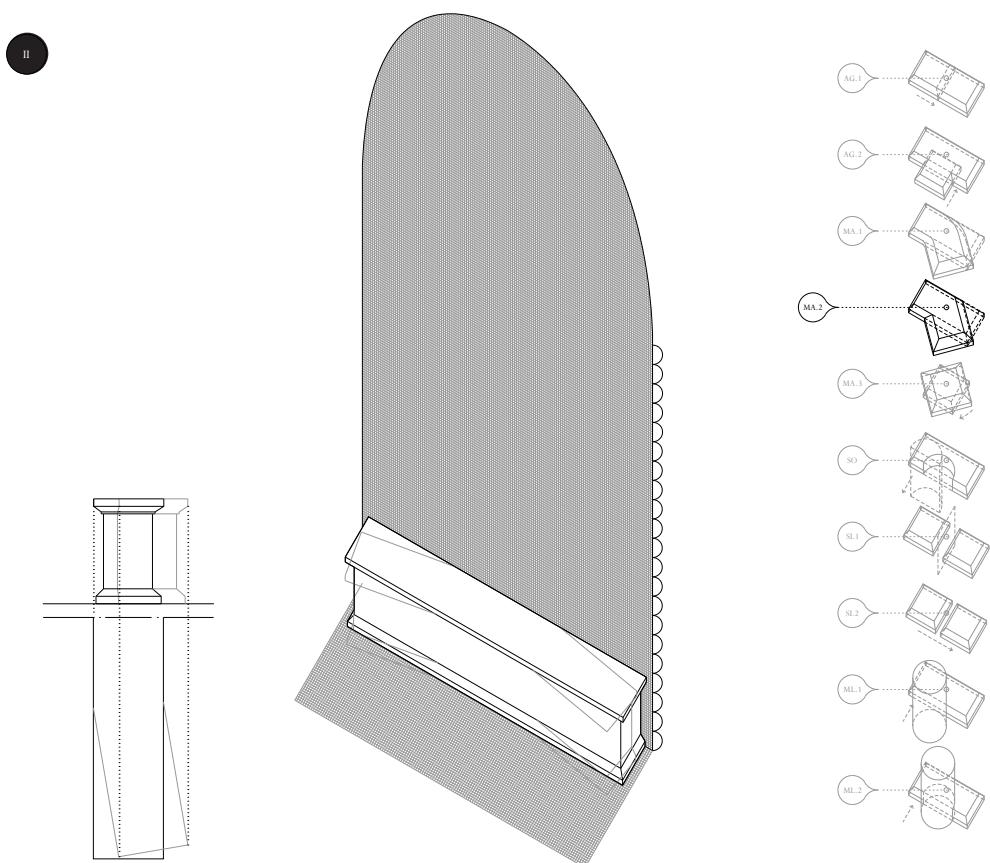


Tav 10. Schema delle operazioni

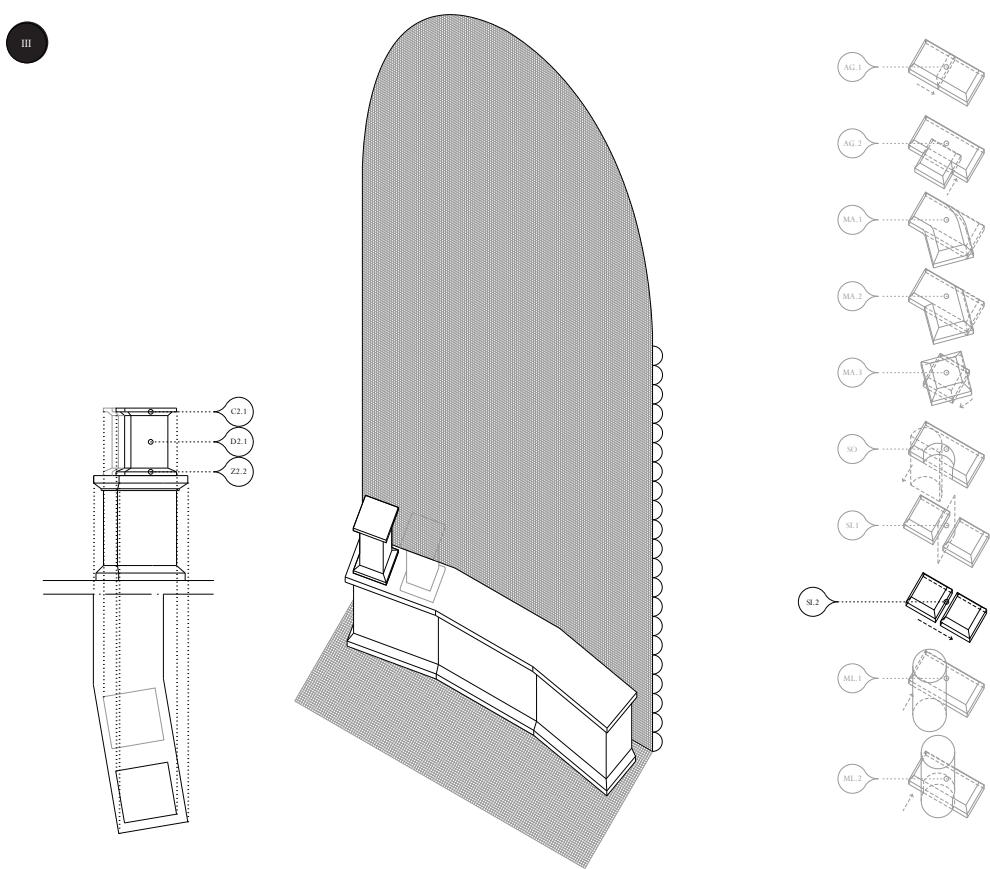




Tav. 11. Processo generativo dell'altare di San Giovanni decollato, Chiesa di Santa Teresa, Fase I

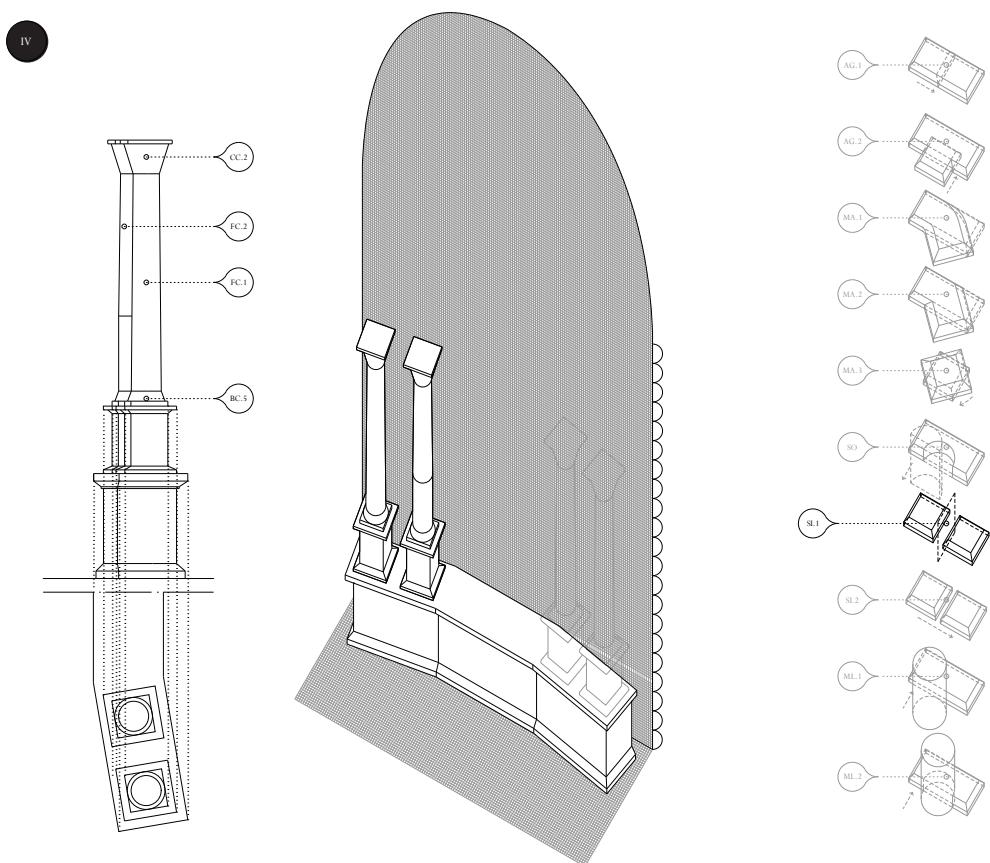


Tav. 12. Processo generativo dell'altare di San Giovanni decollato, Chiesa di Santa Teresa, Fase II

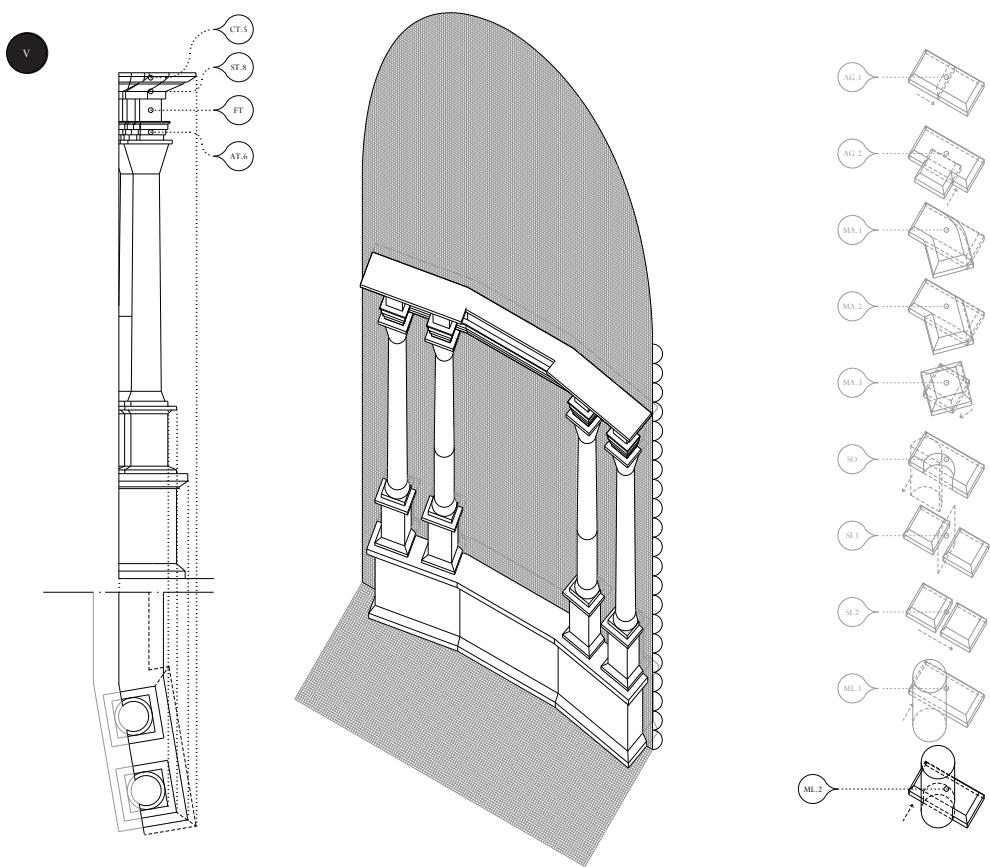


Tav. 13. Processo generativo dell'altare di San Giovanni decollato, Chiesa di Santa Teresa, Fase III

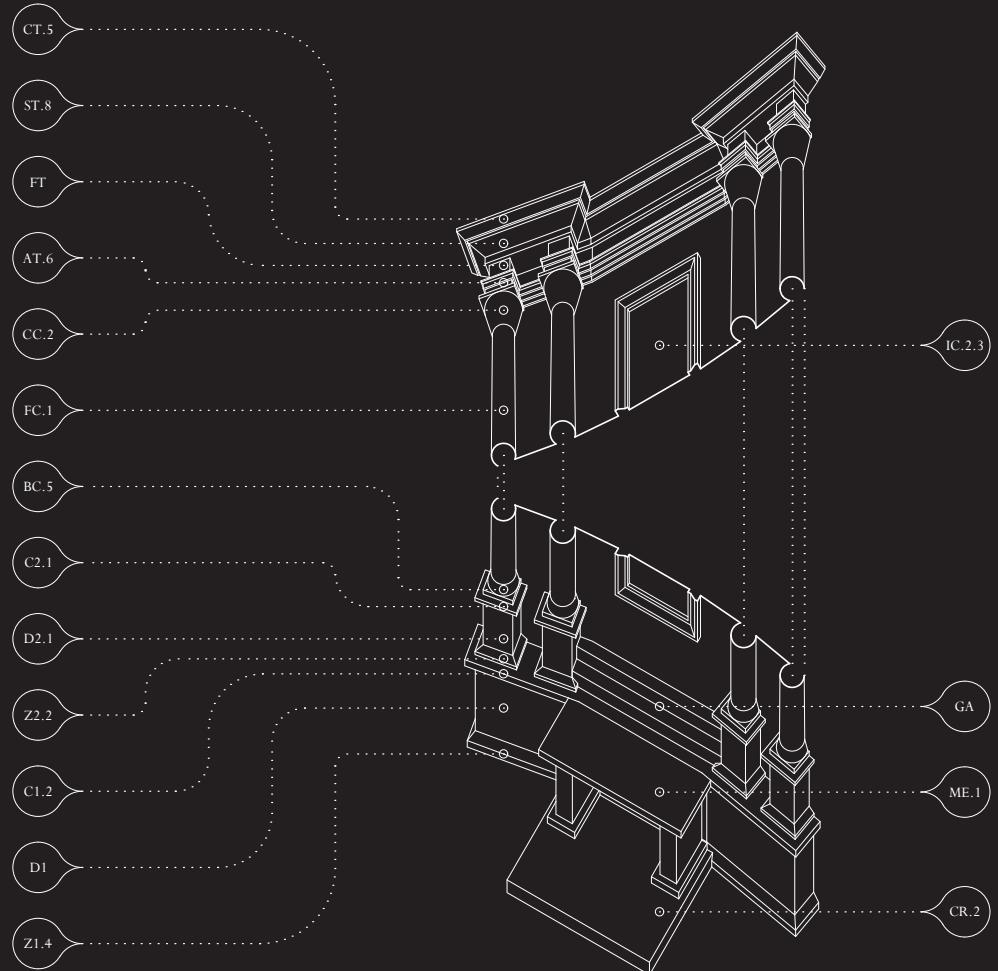
L'ALTARE BAROCCO: DAL MODELLO ALLA CRONOTASSI



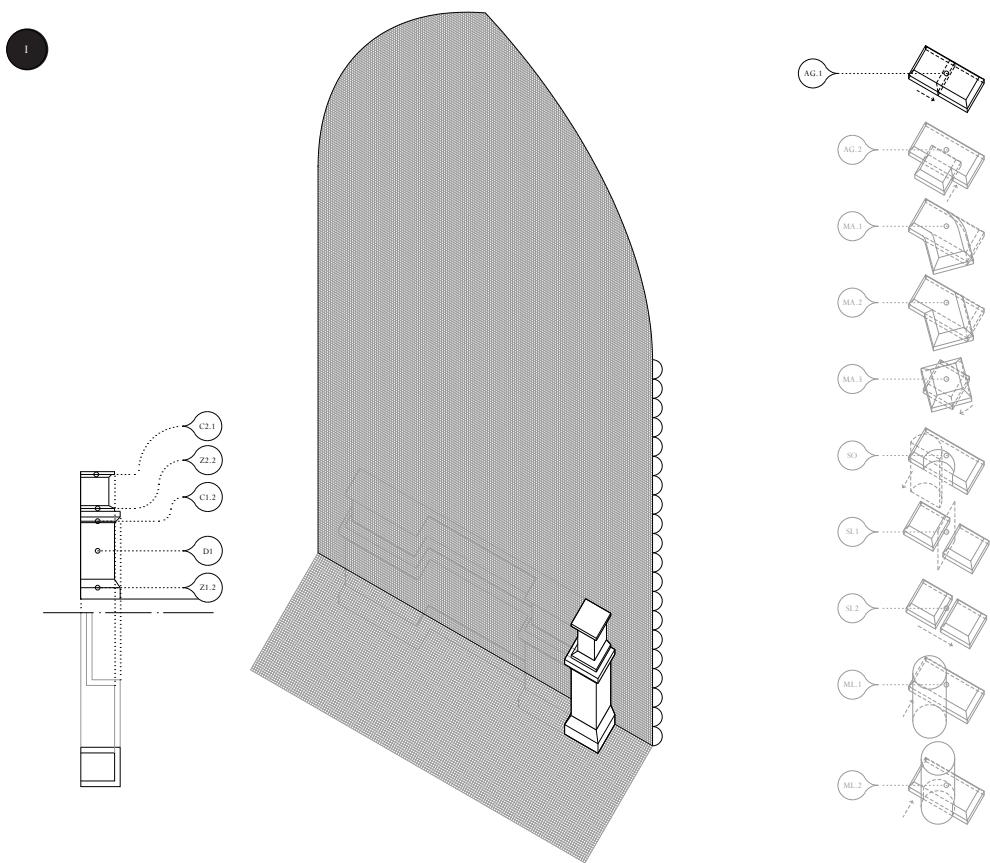
Tav. 14. Processo generativo dell'altare di San Giovanni decollato, Chiesa di Santa Teresa, Fase IV



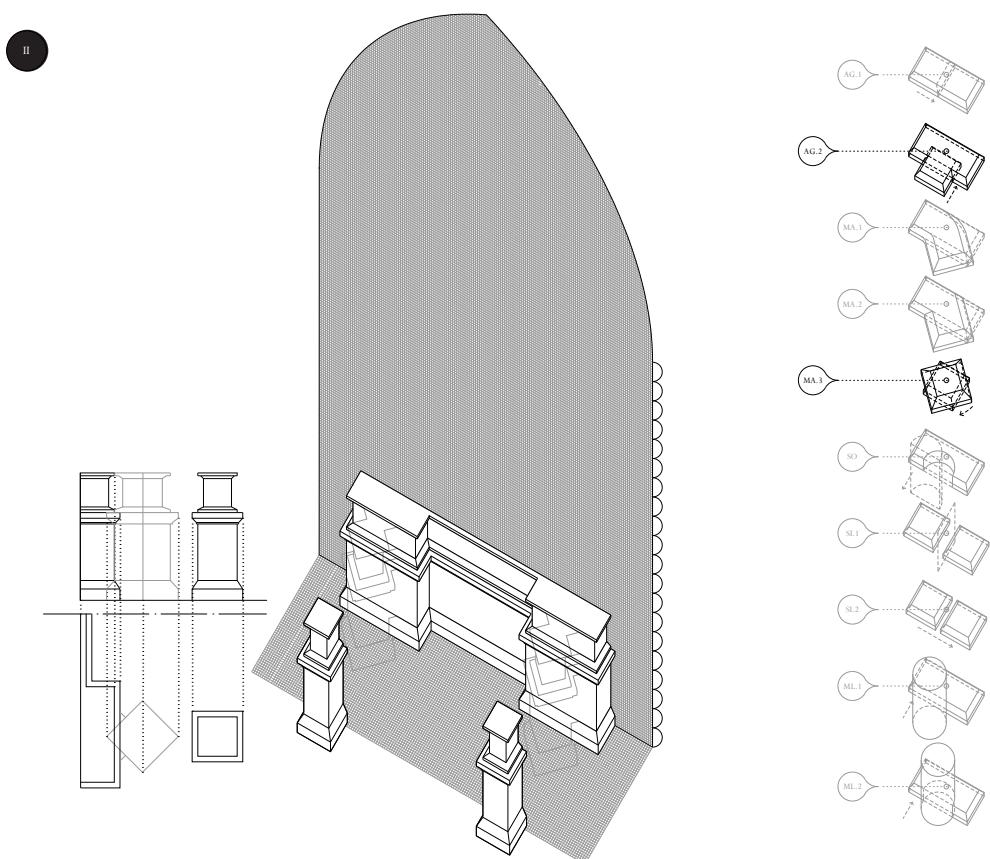
Tav. 15. Processo generativo dell'altare di San Giovanni decollato, Chiesa di Santa Teresa, Fase V



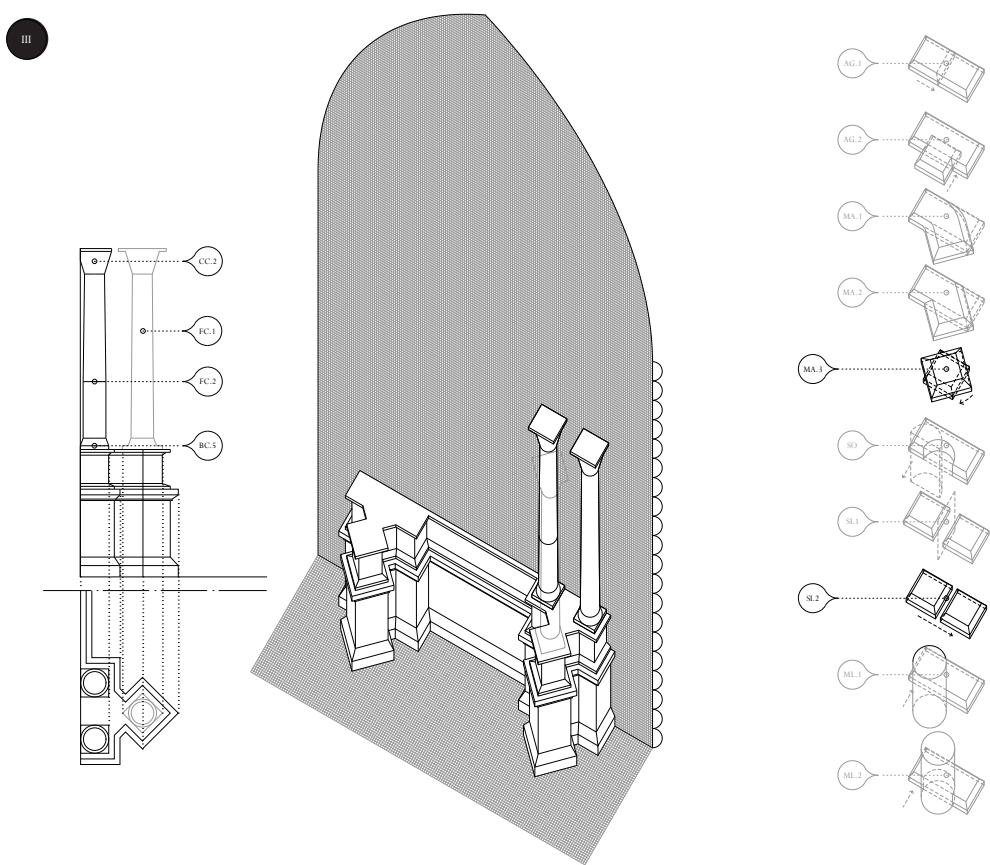
Tav. 16. Spaccato assonometrico dell'altare di San Giovanni decollato, Chiesa di Santa Teresa



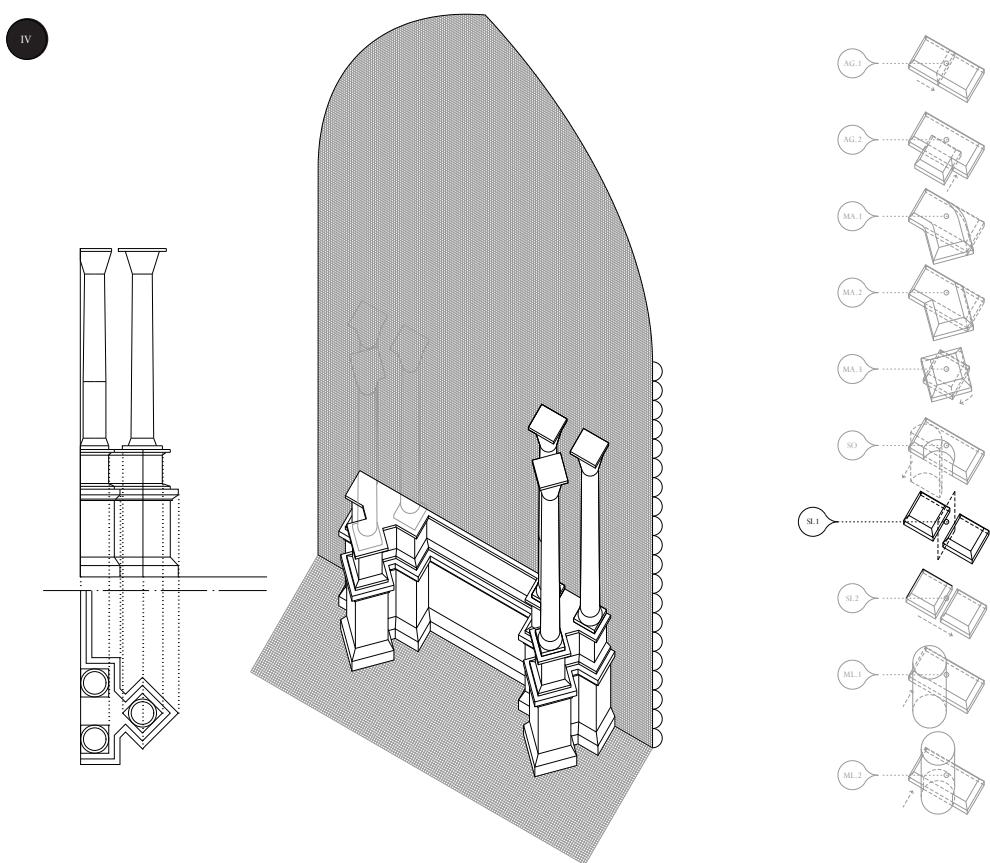
Tav. 17. Processo generativo dell'altare Maggiore, Chiesa della Madre di Dio e San Nicola delle Scalze, Fase I



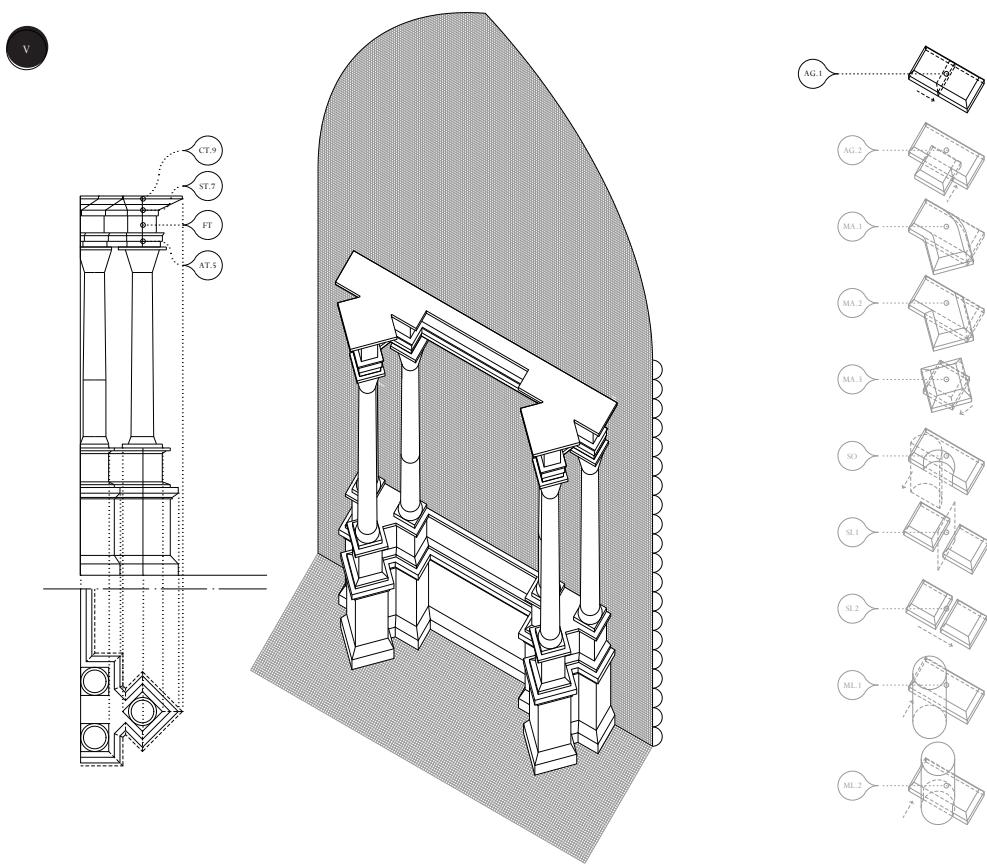
Tav. 18. Processo generativo dell'altare Maggiore, Chiesa della Madre di Dio e San Nicola delle Scalze, Fase II



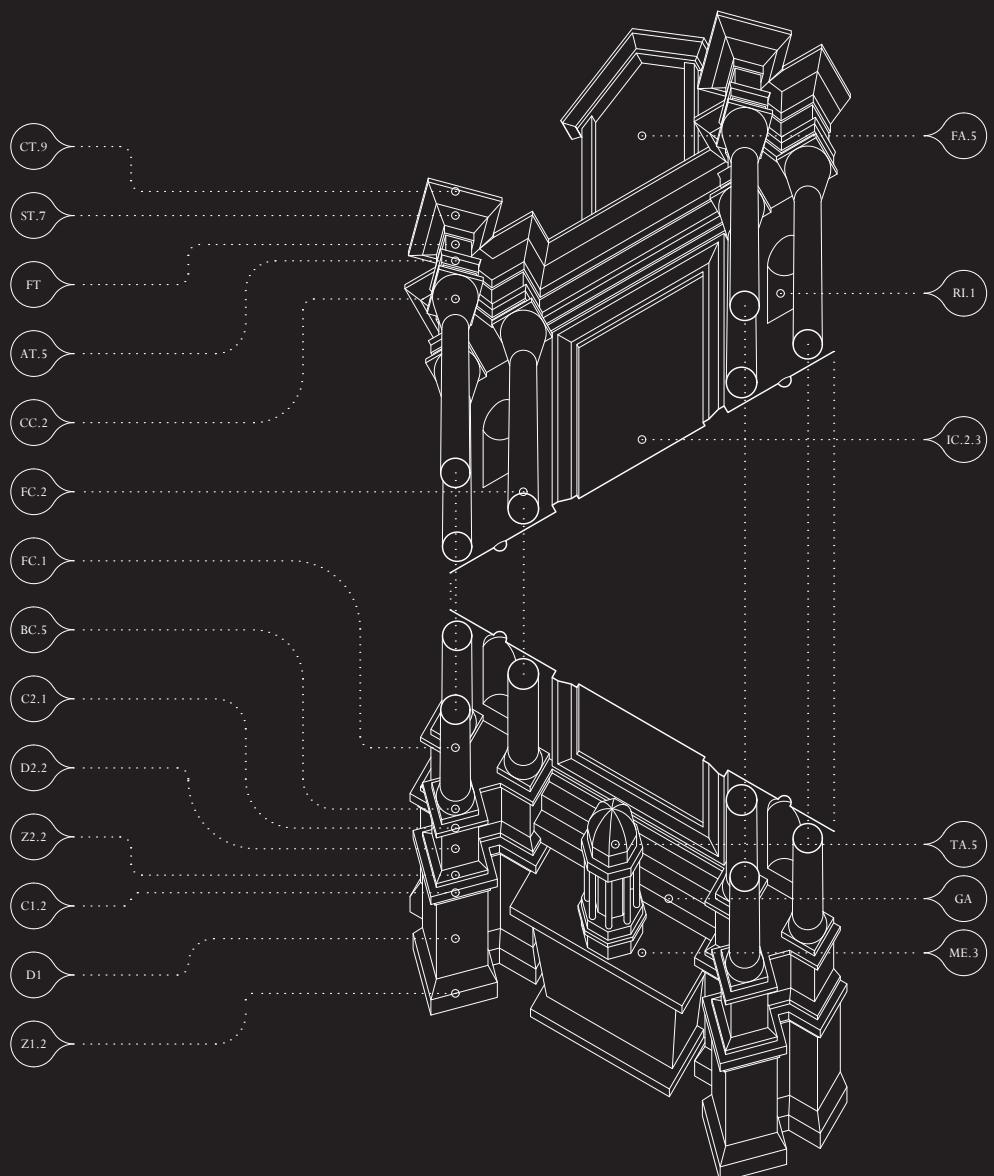
Tav. 19. Processo generativo dell'altare Maggiore, Chiesa della Madre di Dio e San Nicola delle Scalze, Fase III



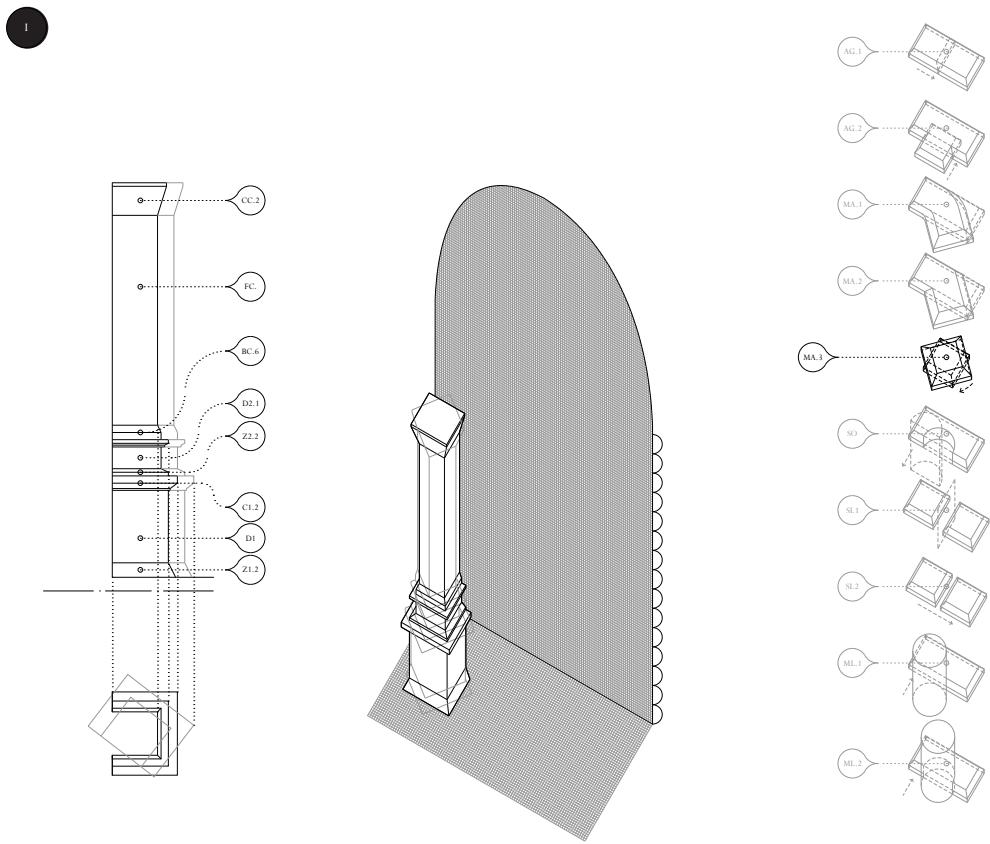
Tav. 20. Processo generativo dell'altare Maggiore, Chiesa della Madre di Dio e San Nicola delle Scalze, Fase IV



Tav. 21. Processo generativo dell'altare Maggiore, Chiesa della Madre di Dio e San Nicola delle Scalze, Fase V

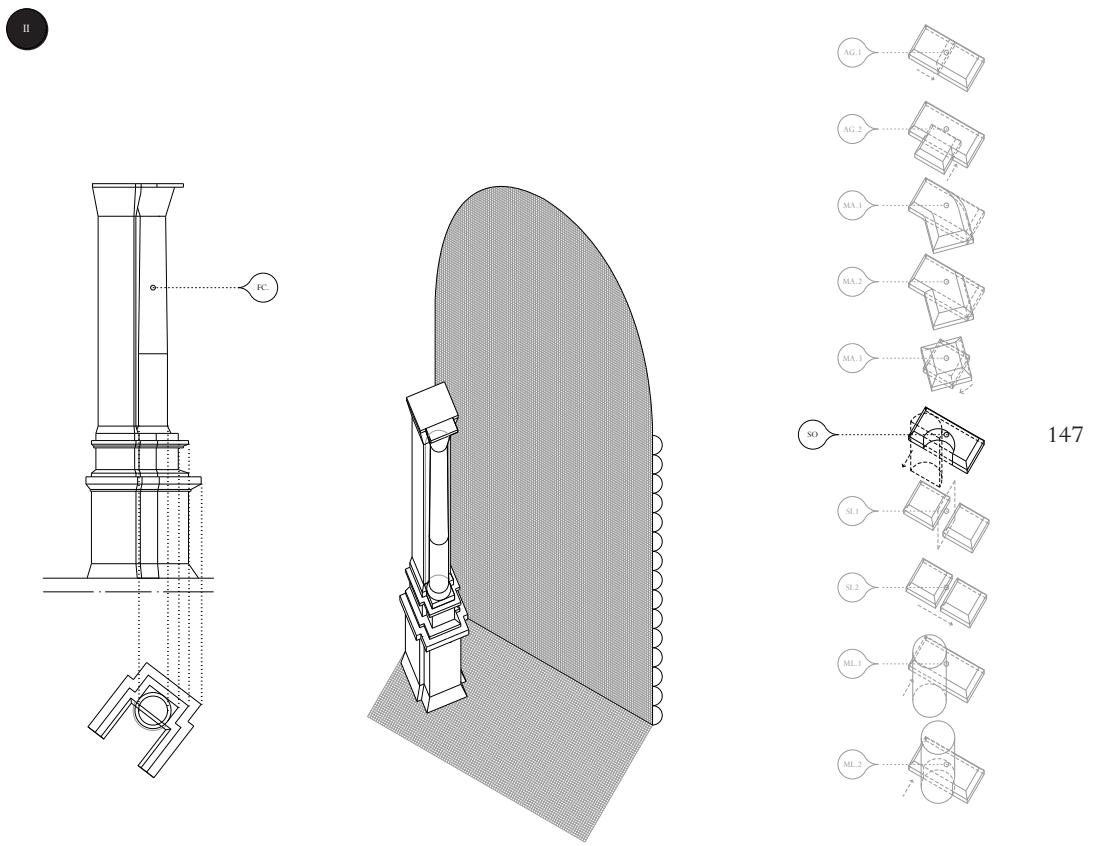


Tav. 22. Spaccato assonometrico dell'altare Maggiore, Chiesa della Madre di Dio e San Nicola delle Scalze

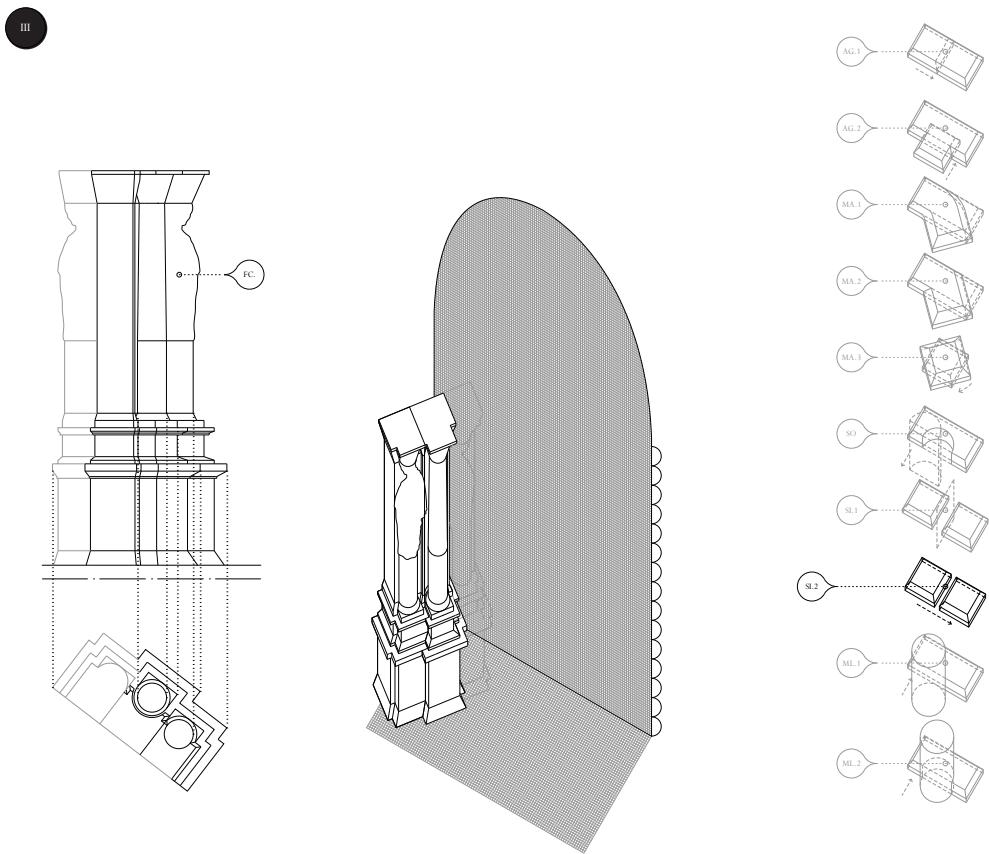


Tav. 23. Processo generativo dell'altare del Battesimo di Cristo, Chiesa del Rosario, Fase I

L'ALTARE BAROCCO: DAL MODELLO ALLA CRONOTASSI

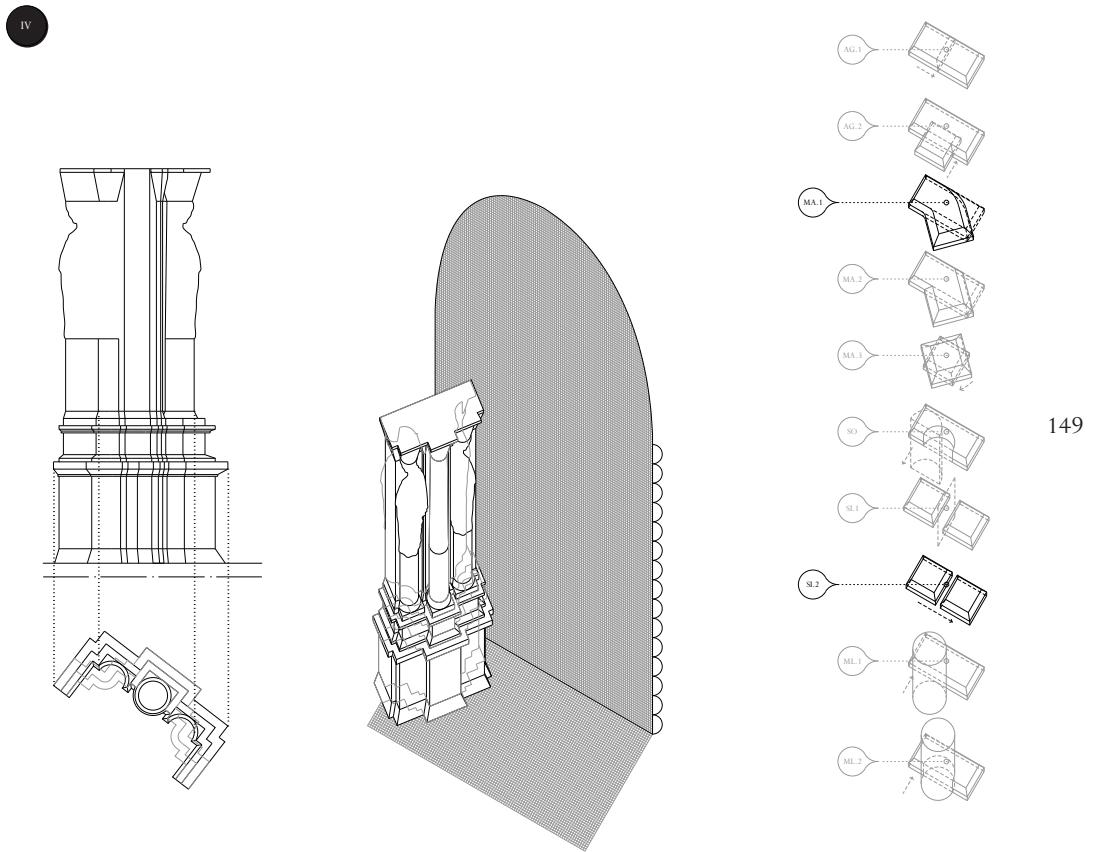


Tav. 24. Processo generativo dell'altare del Battesimo di Cristo, Chiesa del Rosario, Fase II

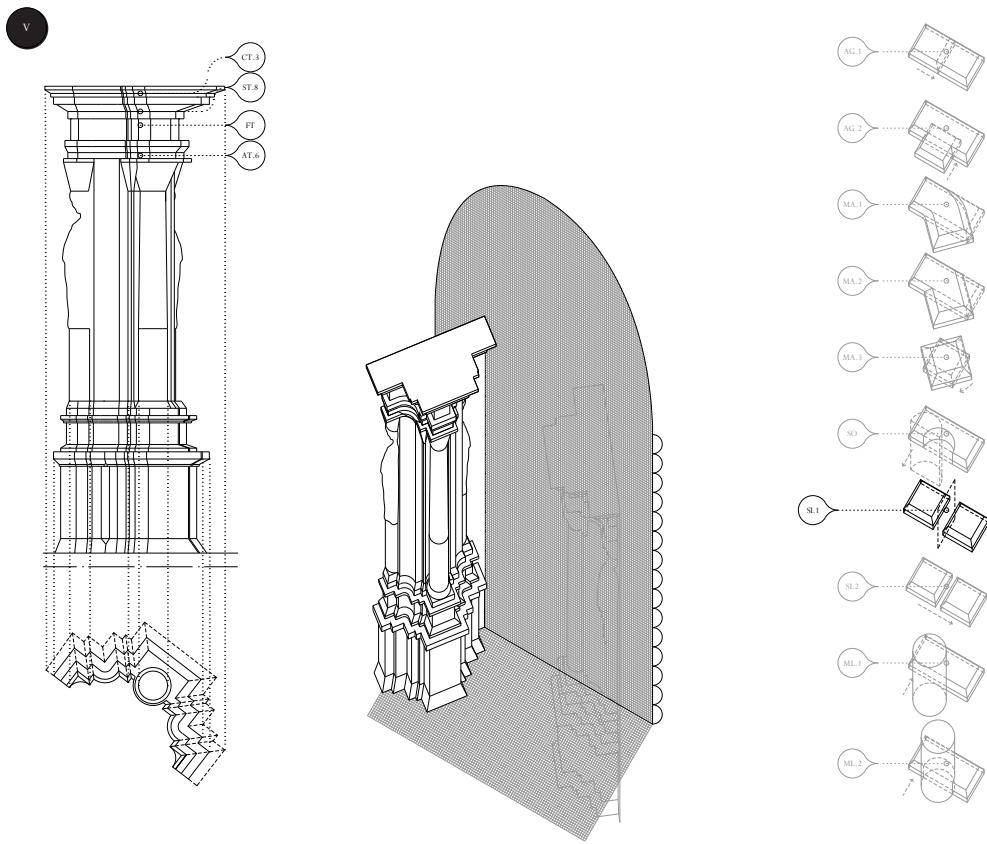


Tav. 25. Processo generativo dell'altare del Battesimo di Cristo, Chiesa del Rosario, Fase III

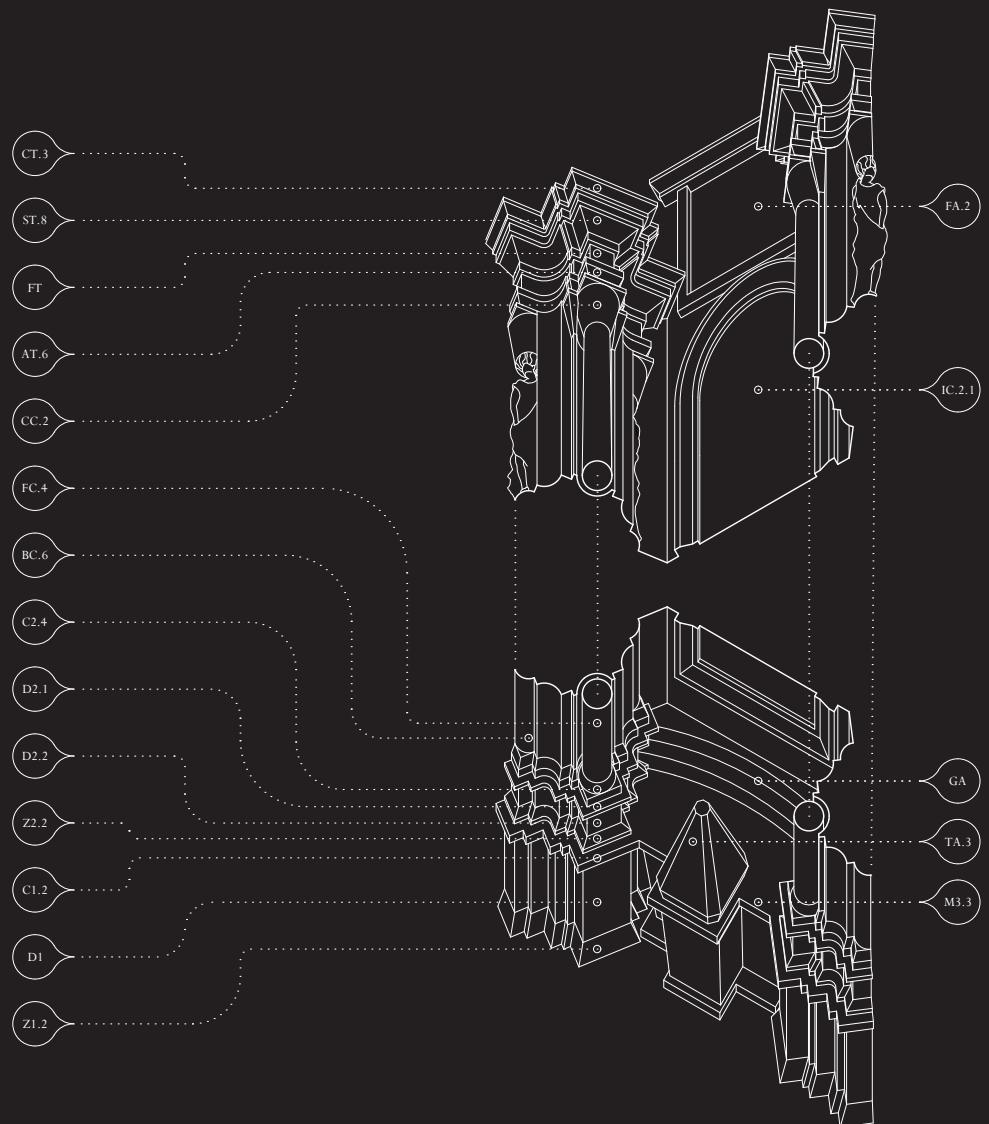
L'ALTARE BAROCCO: DAL MODELLO ALLA CRONOTASSI



Tav. 26. Processo generativo dell'altare del Battesimo di Cristo, Chiesa del Rosario, Fase IV



Tav. 27. Processo generativo dell'altare del Battesimo di Cristo, Chiesa del Rosario, Fase V



Tav. 28. Spaccato assonometrico dell'altare del Battesimo di Cristo, Chiesa del Rosario

## L'INDAGINE STORIOGRAFICA E LE FONTI ARCHIVISTICHE

Per delineare una evoluzione delle forme dell'altare salentino, è necessaria una precisa delimitazione delle relative informazioni esistenti.

Il fenomeno culturale che prende il nome di Barocco Leccese è ampiamente descritto da numerosi autori - tra cui Mario Manieri Elia e Maurizio Calvesi, Mario Cazzato, Vincenzo Cazzato, Mimma Pasculli Ferrara- i quali hanno messo in evidenza le caratteristiche, il processo evolutivo dello stile e le varie influenze provienti dai rapporti con l'ambiente spagnolo, precedentemente approfondite. Dalla consultazione della letteratura a riguardo, emerge una carenza di dati relativi all'analisi della componente architettonica dell'altare; nei vari scritti è infatti ampiamente affrontato il tema dell'altare salentino quale macchina scenografica, descrivendone principalmente l'apparato scultoreo che la ricopre. I saggi consultati forniscono indicazioni circa le caratteristiche relative all'iconografia dell'ornato, senza però approfondire eventuali attribuzioni, datazioni

o nell'evoluzione delle forme. I limiti della letteratura a disposizione determinano quindi un primo ostacolo alla definizione della maglia temporale, e quindi parallelamente di quella stilistica, all'interno della quale inserire i numerosi casi studio.

Per ovviare a questa mancata di dati ci si è serviti delle visite pastorali, consultate nell'archivio di stato e nell'archivio diocesano. Questa mole documentaria, stilata in occasione delle annuali visite vescovili alla diocesi, descrive minuziosamente lo spazio ecclesiastico e i suoi arredi, gli interventi di cui necessita, le suppellettili di cui dispone. Ogni visita espone lo stato attuale della chiesa ospitante, fornendo informazioni relative a date di costruzione, committenti ed eventuali attribuzioni. A lungo ci si sofferma nelle descrizioni relative alle suppellettili, quali tovaglie, candelabri o quadri, motivo per cui è necessario isolare i dati realmente utili. Con la consultazione di questi documenti, risalenti ad un range temporale che va dal 1500 al 1900, si può osservare anche come i vescovi erano soliti affidare la realizzazione di chiese e arredi sempre alle stesse maestranze. Da questi la possibilità di dedurre

## LA CRONOTASSI DELL'ALTARE

un'attribuzione, risalendo al vescovo che ne ha ordinato la realizzazione o l'adeguamento. Purtroppo le informazioni derivanti dalle varie consultazioni sono in molti casi discostanti o incomplete, o di difficile consultazione a causa del degrado in cui versano documenti.

Per poter individuare un'area temporale, all'interno della quale collocare gli altari, è necessario incrociare tutti i dati derivanti dalla letteratura e dalle visite pastorali. Altre informazioni aggiuntive, seppur ristrette, sono state ricavate dalla lettura delle guide cittadine o ecclesiastiche, che hanno aiutato a verificare l'intitolazione di ogni altare.

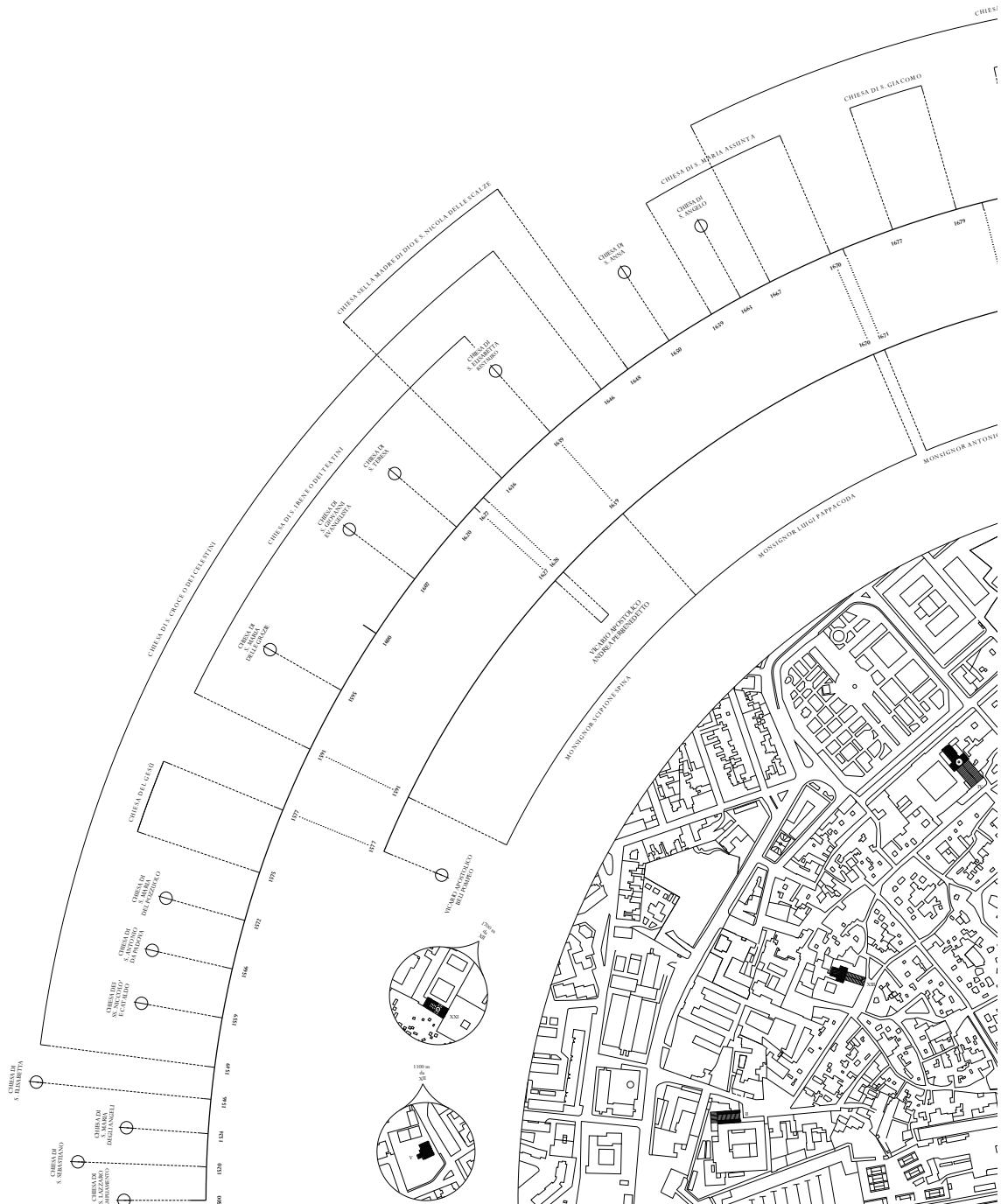
Le diverse fonti riportano infatti molteplici nomi per lo stesso altare, quindi si è reputato necessario un confronto ed una ricerca più approfondita. Non da meno è stato l'aiuto fornito dalle numerose tesi di laurea prodotte negli anni '80 nella facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Lecce, le quali hanno analizzato e trascritto numerose visite pastorali, facilitandone l'interpretazione e favorendo la raccolta dei dati.

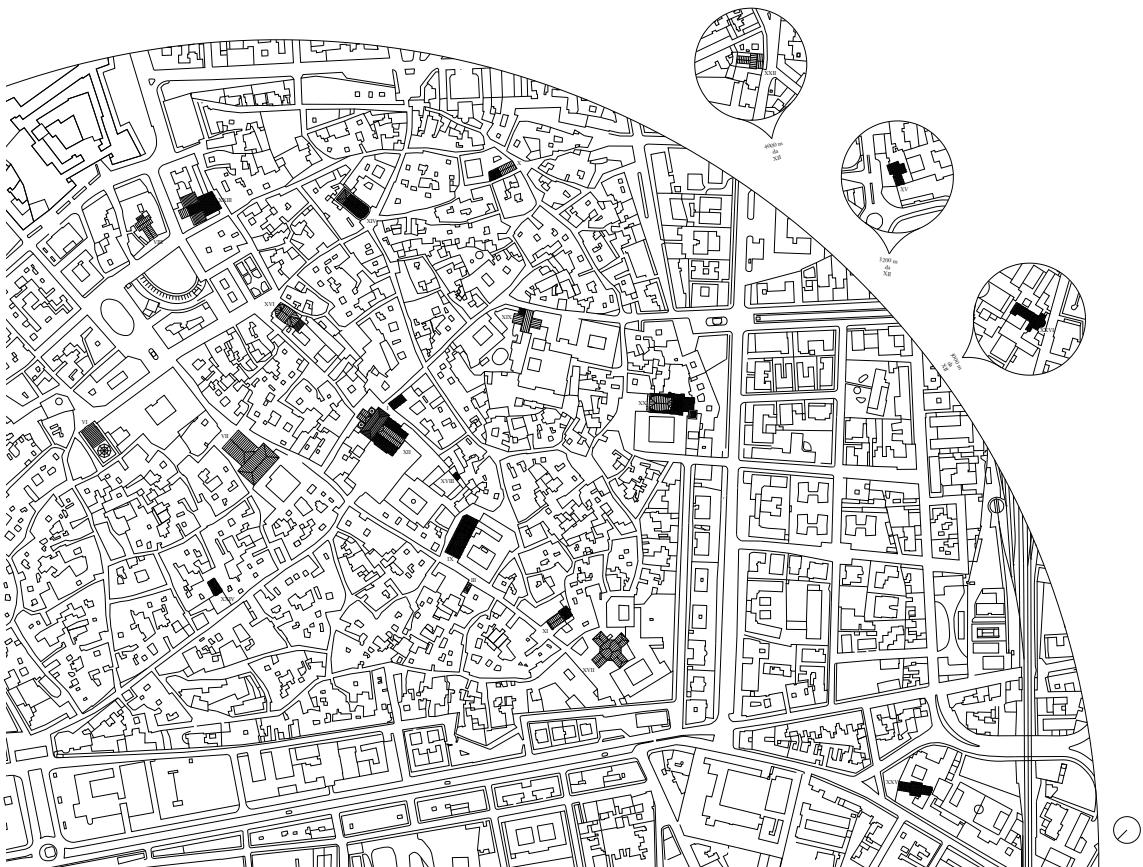
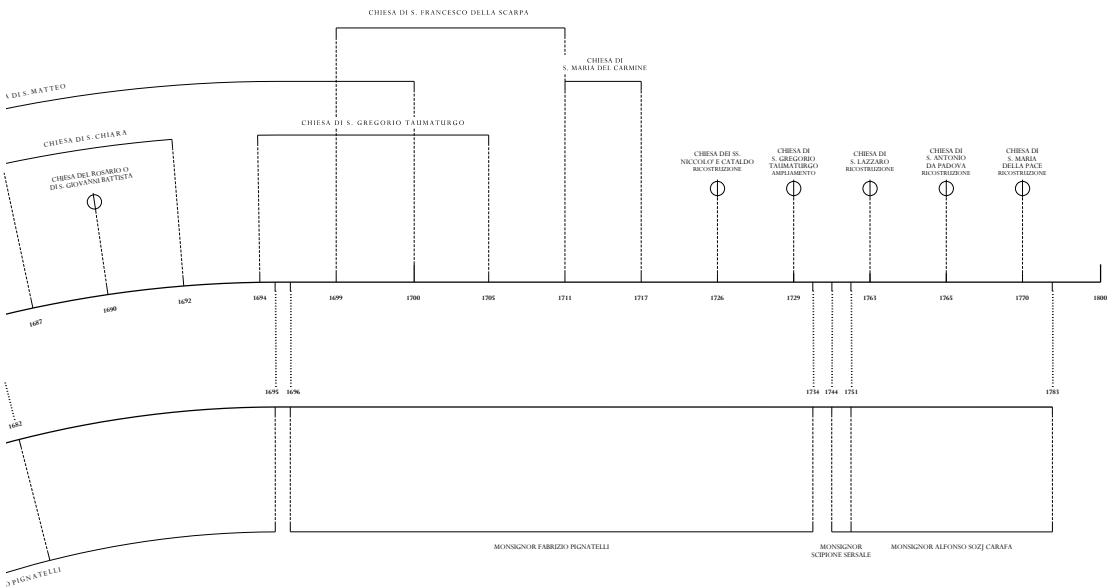
Il primo è la stesura di una linea del tempo, compilata sulla base di tutte le datazioni certe relative agli altari. Tuttavia, questa risulta insufficiente ad inquadrare cronologicamente la maggior parte dei casi studio. Dunque si ricorre alle date di costruzione, restauro o ripristino dei vari "contenitori", ovvero le chiese che ospitano gli altari. Si iniziano così a delimitare delle finestre temporali

all'interno delle quali inserire altari dei quali si hanno informazioni certe, relative l'ubicazione nelle varie chiese. Successivamente si individuano i dati relativi alla vita dei vari autori operanti nel territorio leccese, come date di nascita, periodi di permanenza a Lecce delle maestranze e i cantieri nei quali lavorano.

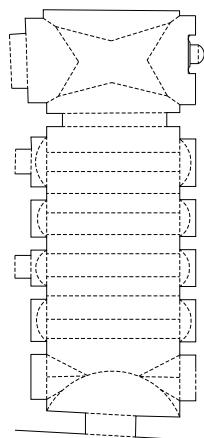
Tutte queste informazioni consentono di collocare cronologicamente gli altari e formulare ipotesi relative alle possibili attribuzioni, datazioni ed evoluzione stilistica delle forme. L'obiettivo è pertanto quello di stilare una cronotassi che metta in luce una possibile evoluzione degli elementi dell'ordine barocco. L'utilizzo dei modelli poi prodotti, che isolano tutte le componenti architettoniche e strutturali, consente di dedurre l'evoluzione, effettuando anche un confronto con gli elementi della facciata barocca. Nel capitolo precedente è stato infatti effettuato uno studio della facciata e della sua evoluzione, ipotizzando una possibile analogia, simbolica e formale, con l'altare. L'obiettivo della cronotassi è confrontare i dati per poter confermare o meno tale associazione tra facciata e altare.

Tav 29. Planimetria del centro storico di Lecce e  
cronotassi delle chiese, degli autori, delle maestranze  
e dei mandati vescovili





CHIESA DI SAN SEBASTIANO (O DELLE PENTITE)



A

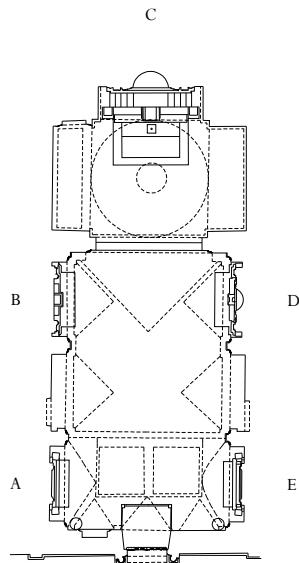
156

ALTARE DI S. SEBASTIANO

A

I

CHIESA DI SANTA ELISABETTA (O CHIESA NUOVA)



157

ALTARE DELLA PIETÀ

A

ALTARE DELLA VERGINE DELLA CAMPANA

B

ALTARE MAGGIORE

C

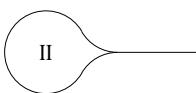
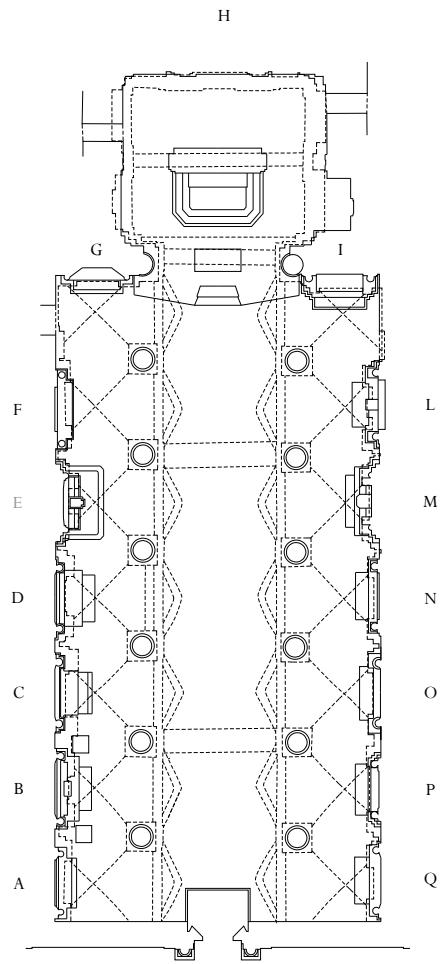
ALTARE DI S. ELISABETTA

D

ALTARE DI SAN DOMENICO DI GUZMAN

E

III



CHIESA DI SANTA MARIA DEGLI ANGELI

ALTARE DI S. FORTUNATO E DELLA V. DEL POZZUOLO A

ALTARE DELLA VERGINE DELLA CAMPANA B

ALTARE DELLA STRAGE DEGLI INNOCENTI C

ALTARE DEI BEATI G. DE BONO E N. DE LONGOBARDI D

ALTARE DELL'IMMACOLATA E

ALTARE DELLA MADONNA DI COSTANTINOPOLI F

ALTARE DI S. FRANCESCO DA PAOLA G

ALTARE MAGGIORE H

ALTARE DELL'ADDOLORATA I

ALTARE DELLA VERGINE DEL ROSARIO L

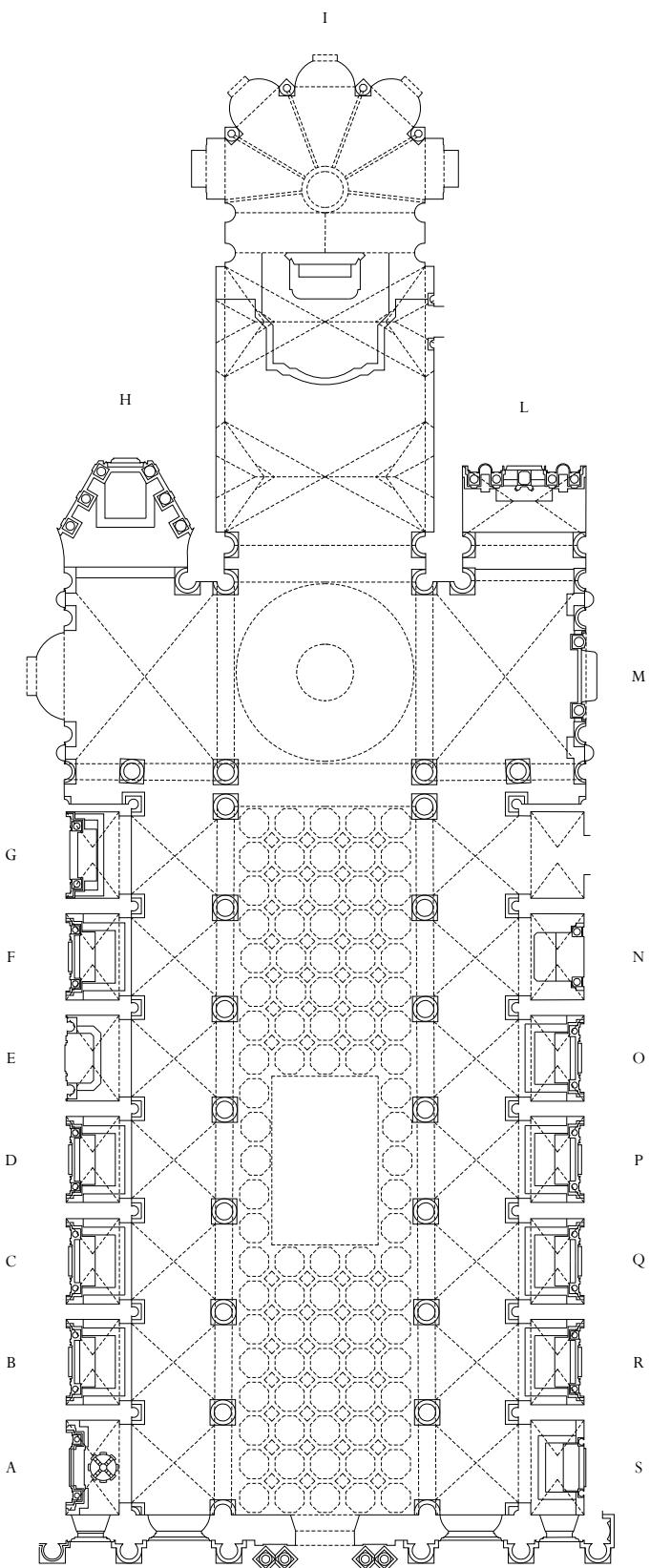
ALTARE DELLA PRESENTAZIONE DELLA VERGINE M

ALTARE DI S. MARIA MADDALENA N

ALTARE DI S. CARLO BORROMEO O

ALTARE DELLA NATIVITA' DELLA VERGINE P

ALTARE DELL'ANNUNCIAZIONE Q



CHIESA DI SANTA CROCE (O DEI CELESTINI)

ALTARE DI S. PIER CELESTINO

A

ALTARE DELL'IMMACOLATA

B

ALTARE DELL'ANNUNCIAZIONE

C

ALTARE DELLA MADONNA DEL CARMINE

D

ALTARE DI S. ANDREA AVELLINO

E

ALTARE DI S. IRENE

F

ALTARE DELLA PIETA'

G

ALTARE DI S. FRANCESCO DA PAOLA

H

ALTARE MAGGIORE

I

ALTARE DELLA TRINITA'

L

ALTARE DELLE RELIQUIE

M

ALTARE DEL SACRO CUORE DI GESU'

N

ALTARE DI S. ORONZO

O

ALTARE DI S. FILIPPO NERI

P

ALTARE DI S. MICHELE ARCANGELO

Q

ALTARE DELLA NATIVITA' DEL SIGNORE

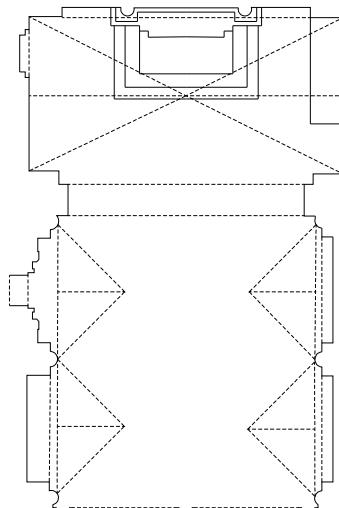
R

ALTARE DI S. ANTONIO DA PADOVA

S

CHIESA DI SANTA MARIA DEL POZZUOLO

A



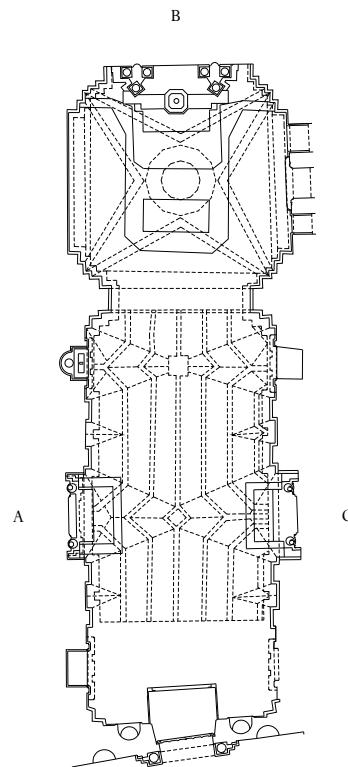
162

ALTARE DI S. MARIA DEL POZZUOLO

A

V

CHIESA DELLA MADRE DI DIO E SAN NICOLA DELLE SCALZE



163

ALTARE DEL CROCIFISSO

A

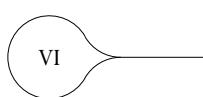
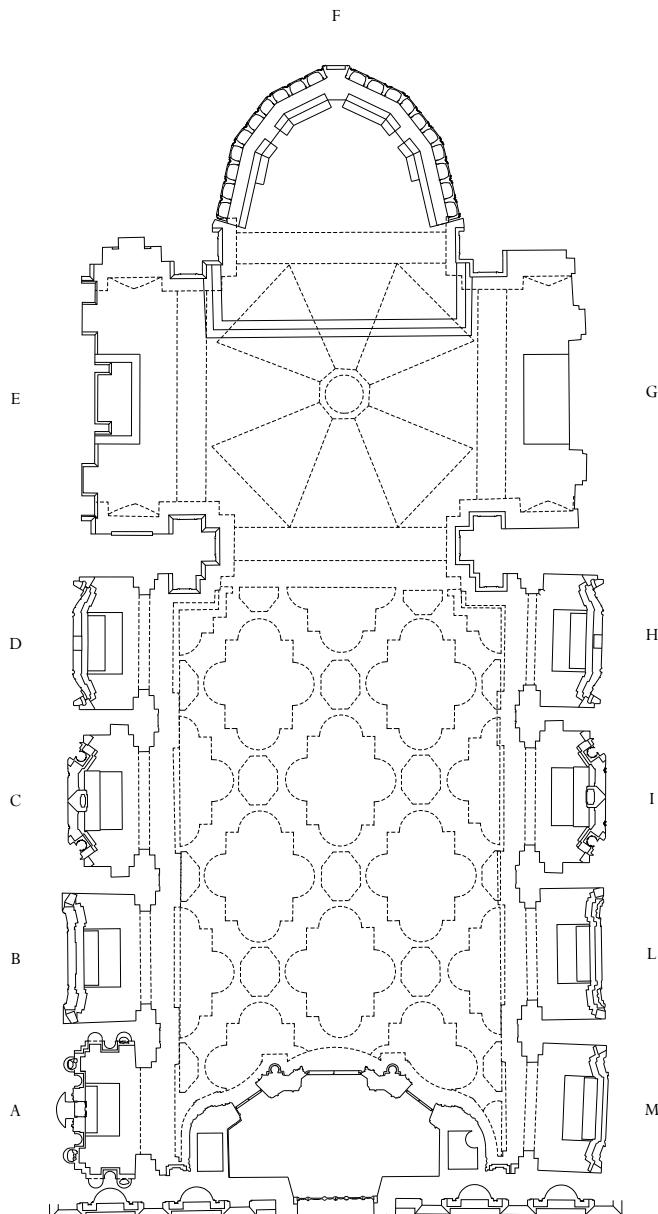
ALTARE MAGGIORE

B

ALTARE DI S. TERESA D'AVILA

C

X



CHIESA DEL GESÙ

ALTARE DELLA VERGINE DI LORETO

A

ALTARE DI S. GIROLAMO

B

ALTARE DI S. MICHELE ARCANEOLO

C

ALTARE DELL'ANNUNCIAZIONE

D

ALTARE DELLA VERGINE DEL BUONCONSIGLIO

E

ALTARE MAGGIORE

F

ALTARE DI SAN BERNARDINO REALINO

G

ALTARE DEI SS. LUIGI, IGNAZIO E STANISLAO

H

ALTARE DEL CROCIFISSO

I

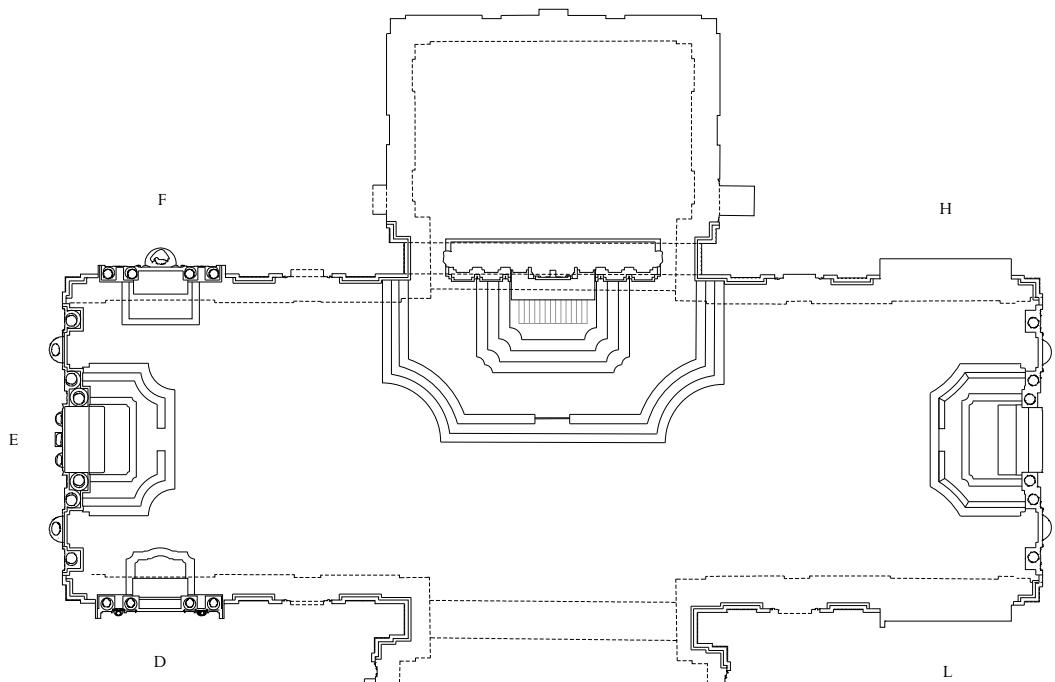
ALTARE DELL'ADORAZIONE DEI MAGI

L

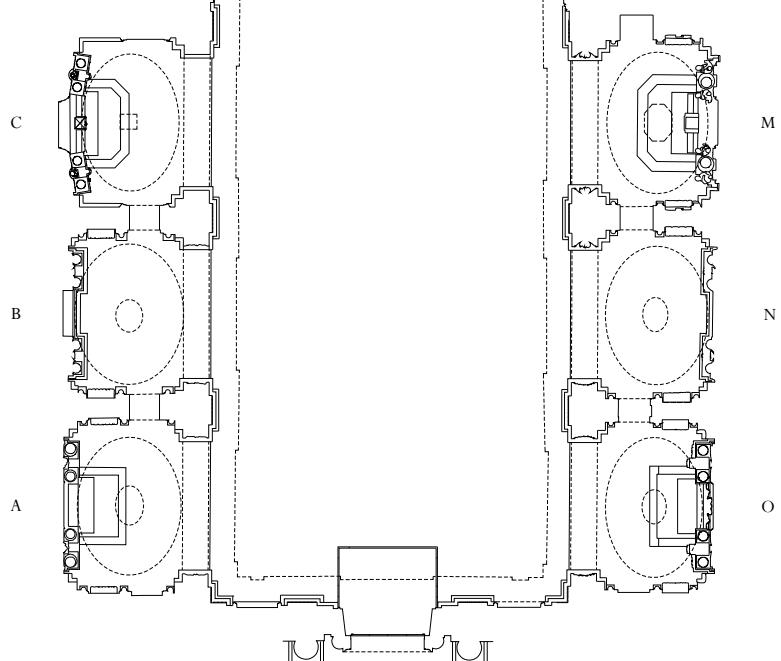
ALTARE DELL'ASSUNTA

M

G



166



VII

CHIESA DI SANTA IRENE (O DEI TEATINI)

ALTARE DI S. STEFANO PROTOMARTIRE

A

ALTARE DEL CROCIFISSO

B

ALTARE DELLA MADONNA DEL BUON CONSIGLIO

C

ALTARE DELLA SACRA FAMIGLIA

D

ALTARE DI S. IRENE

E

ALTARE DI S. ORONZO

F

ALTARE DI S. CROCE

G

ALTARE DI S. ANDREA AVELLINO

H

ALTARE DI S. GAETANO DI THIENE

I

ALTARE DELL'ANGELO CUSTODE

L

ALTARE DELLE ANIME DEL PUTGATORIO

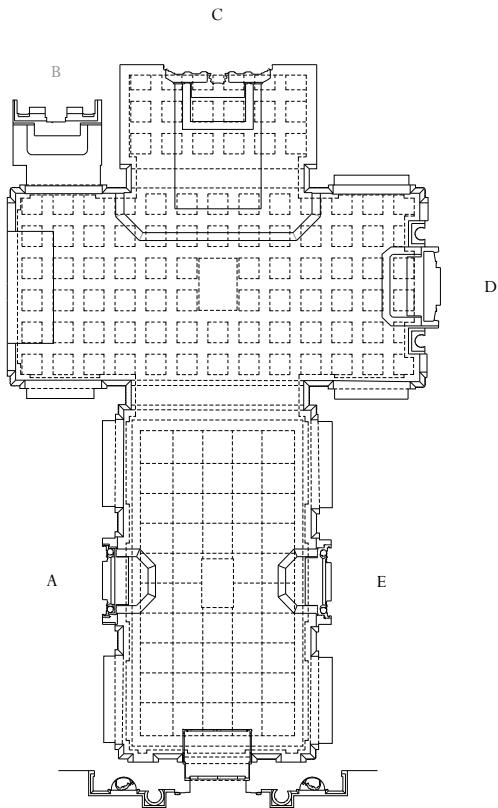
M

ALTARE DELL'ARCANGELO MICHELE

N

ALTARE DI S. CARLO BORROMEO

O



VIII

CHIESA DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE

ALTARE DELL'IMMACOLATA

A

INTITOLAZIONE IGNOTA

B

ALTARE MAGGIORE

C

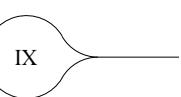
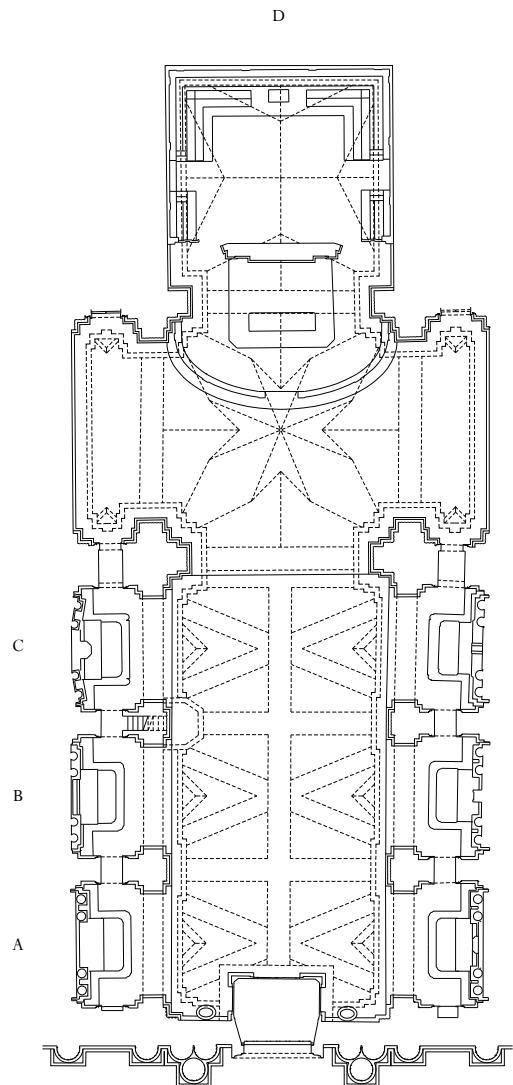
ALTARE DEL CROCIFISSO

D

ALTARE DELLA VERGINE DEL ROSARIO

E

170



CHIESA DI SANTA TERESA

ALTARE DI S. ORONZO

A

ALTARE DELLA MADDALENA

B

ALTARE DI S. TERESA

C

ALTARE MAGGIORE

D

ALTARE DEL CROCIFISSO

E

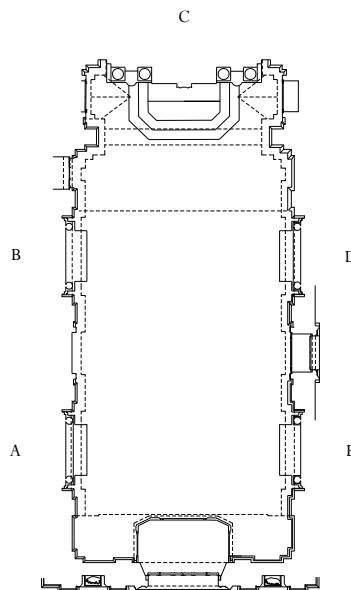
ALTARE DELLA VERGINE

F

ALTARE DELL'IMMACOLATA

G

CHIESA DI SANT'ANNA



172

ALTARE DELLA NATIVITA' DEL SIGNORE

A

ALTARE DI SAN FRANCESCO DA PAOLA

B

ALTARE MAGGIORE

C

ALTARE DELLA VISITAZIONE DELLA VERGINE

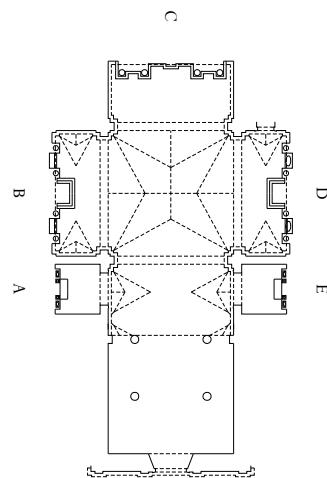
D

ALTARE DI S. BARBARA

E

XI

CHIESA DI SAN GIACOMO



173

ALTARE DELL'IMMACOLATA

A

ALTARE DI S. PIETRO D'ALCANTARA

B

ALTARE MAGGIORE

C

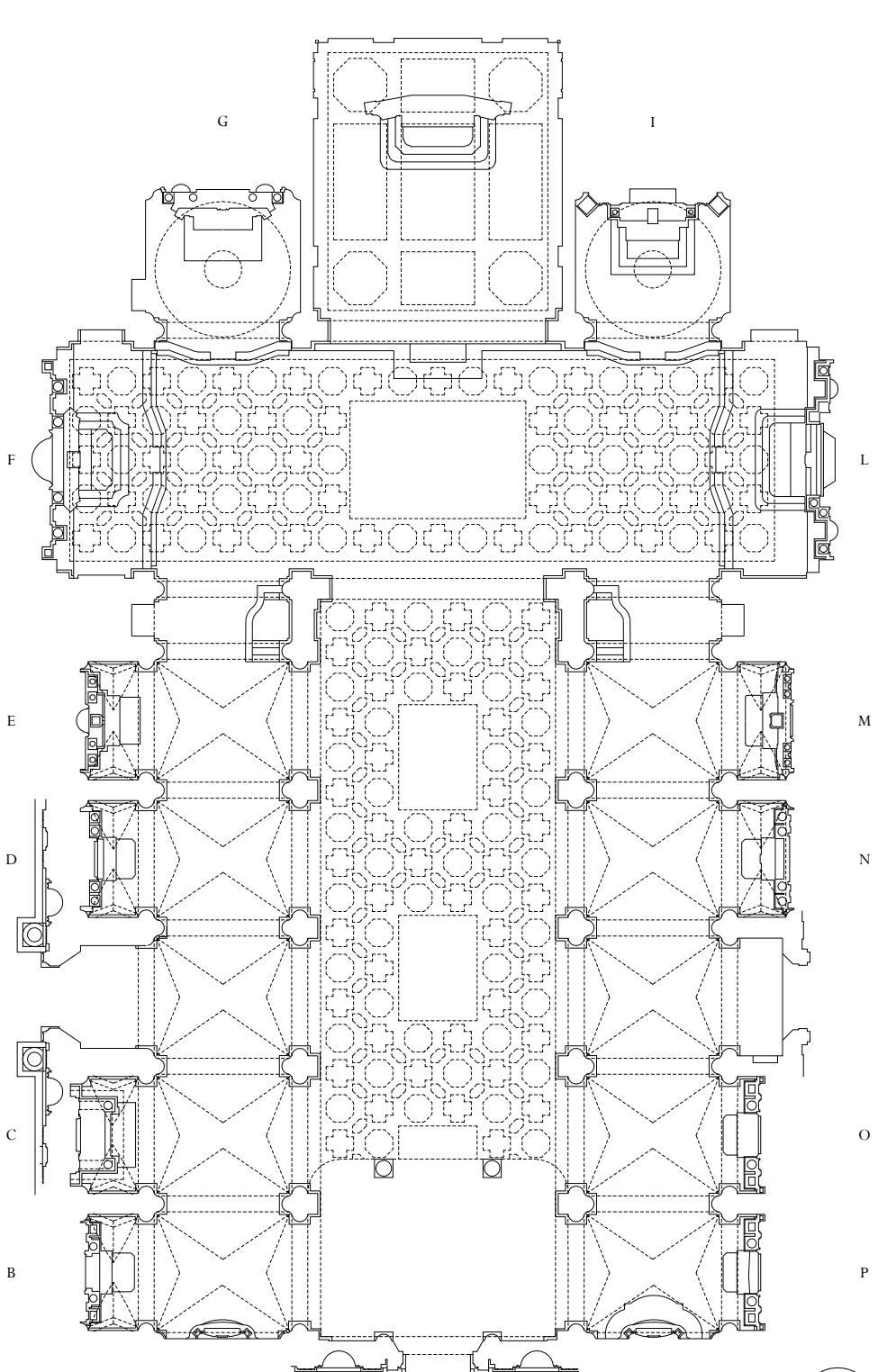
ALTARE DI S. PASQUALE DI BAYLON

D

ALTARE DI S. GIUSEPPE

E

XV



CHIESA CATTEDRALE DI SANTA MARIA ASSUNTA

ALTARE DEL BATTESSIMO DI GESU'

A

ALTARE DI S. GIOVANNI BATTISTA

B

ALTARE DELL'ANNUNZIATA O DEL PRESEPE

C

ALTARE DI S. FORTUNATO

D

ALTARE DI S. ANTONIO DA PADOVA

E

ALTARE DELL'IMMACOLATA

F

ALTARE DI S. FILIPPO NERI

G

ALTARE MAGGIORE

H

ALTARE DEL CROCIFISSO

I

ALTARE DI SANT'ORONZO

L

ALTARE DELLO SPASIMO O DELL'ADDOLORATA

M

ALTARE DI SAN GIUSTO

N

ALTARE DI SAN CARLO BORROMEO

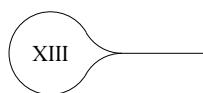
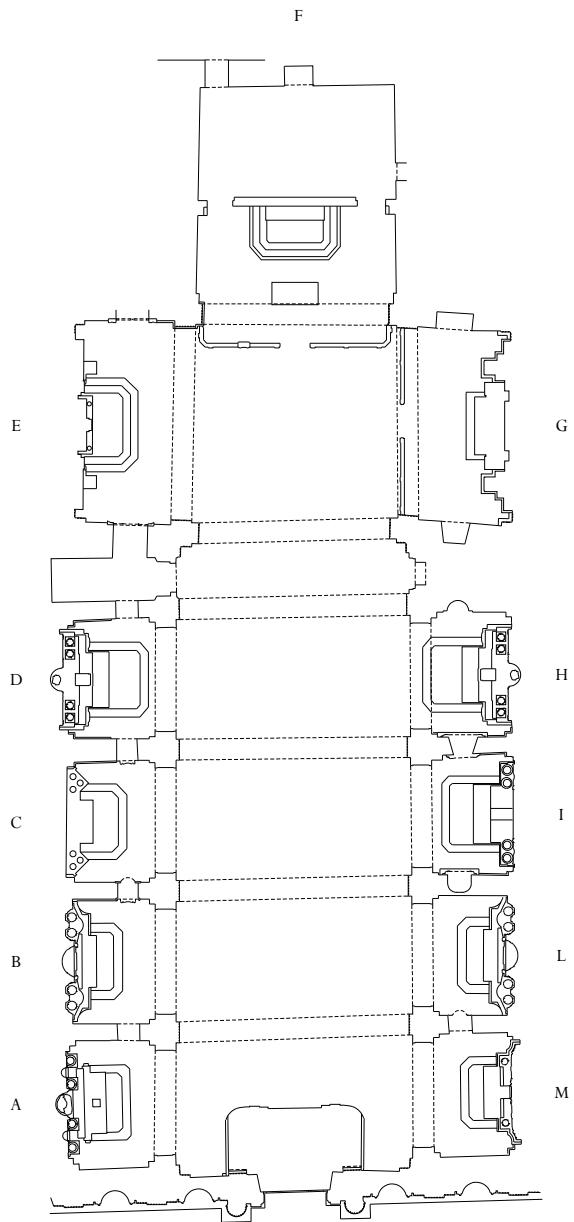
O

ALTARE DI SANT'ANDREA APOSTOLO

P

MONUMENTO SEPOLCRALE DEL VESCOVO A.S. CARAFA

Q



CHIESA DI SANT'ANGELO

ALTARE DI S. TOMMASO DI VILLANOVA

A

ALTARE DELL'IMMACOLATA

B

ALTARE DI S. MICHELE ARCANGELO

C

ALTARE DI S. NICOLA DA TOLENTINO

D

ALTARE DI S. ANTONIO ABATE

E

ALTARE MAGGIORE

F

ALTARE DELLA VERGINE ADDOLORATA

G

ALTARE DI S. RITA DA CASCIA

H

ALTARE DI S. ANTONIO DA PADOVA

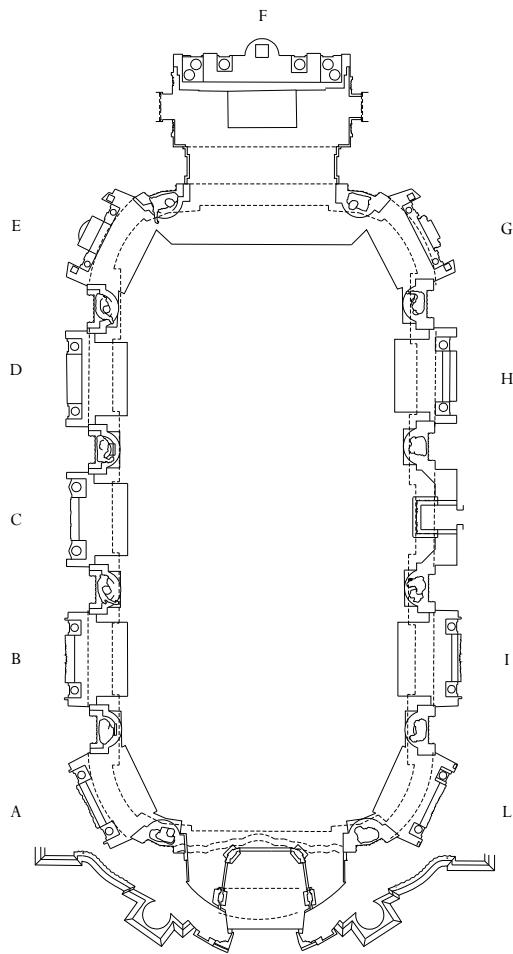
I

ALTARE DELLA MADONNA DEL ROSARIO

L

ALTARE DELL'ANNUNCIAZIONE

M



CHIESA DI SAN MATTEO

ALTARE DI S. AGATA

A

ALTARE DI S. FRANCESCO D'ASSISI

B

ALTARE DI S. RITA

C

ALTARE DELL'IMMACOLATA

D

ALTARE DELLA MADONNA DELLA PIETÀ

E

ALTARE MAGGIORE

F

ALTARE DELLA MADONNA DELLA LUCE

G

ALTARE DI S. ANNA E VISITAZIONE

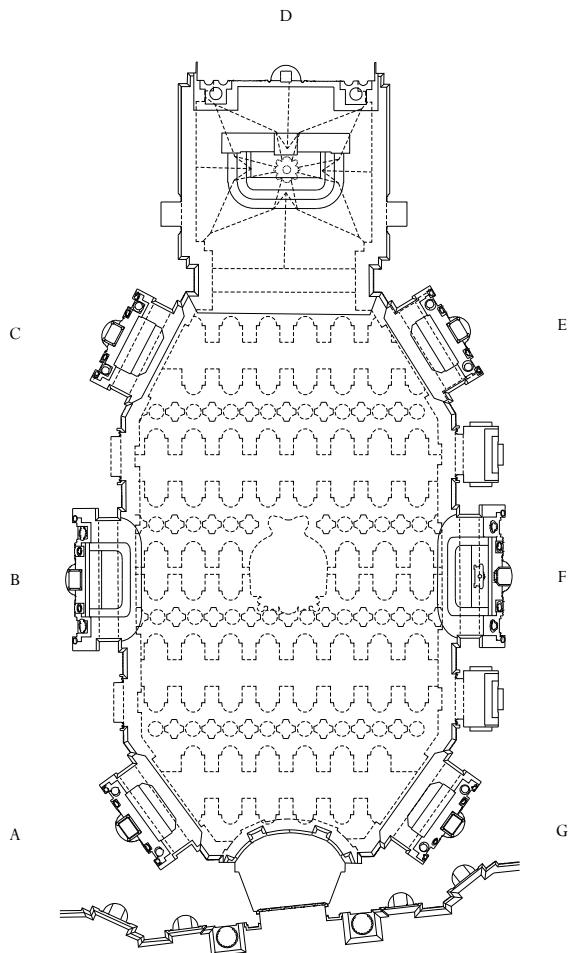
H

ALTARE DELLA NATIVITÀ

I

ALTARE DI S. ORONZO

L



CHIESA DI SANTA CHIARA

ALTARE DI S. GAETANO DI THIENE

A

ALTARE DELL'IMMACOLATA

B

ALTARE DI S. ANTONIO DA PADOVA

C

ALTARE MAGGIORE

D

ALTARE DI S. PIETRO D'ALCANTARA

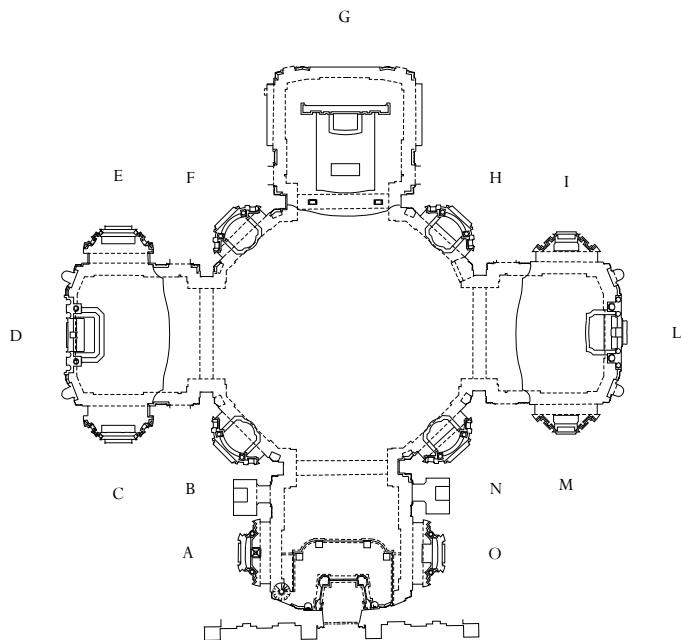
E

ALTARE DI S. FRANCESCO D'ASSISI

F

ALTARE DI S. FRANCESCO SAVERIO

G



CHIESA DI SAN GIOVANNI BATTISTA (O DEL ROSARIO)

ALTARE DEL BATTESIMO DI GESU'

A

ALTARE DI S. TOMMASO D'AQUINO

B

ALTARE DELLA NATIVITA'

C

ALTARE DELLA MADONNA DEL ROSARIO

D

ALTARE DELLA NATIVITA' DELLA VERGINE

E

ALTARE DI S. VINCENZO FERRERO

F

ALTARE MAGGIORE

G

ALTARE DI S. DOMENICO

H

ALTARE DELL'ASSUNTA

I

ALTARE DEL CROCIFISSO

L

ALTARE DI S. ROSA DA LIMA

M

ALTARE DI S. PIETRO MARTIRE

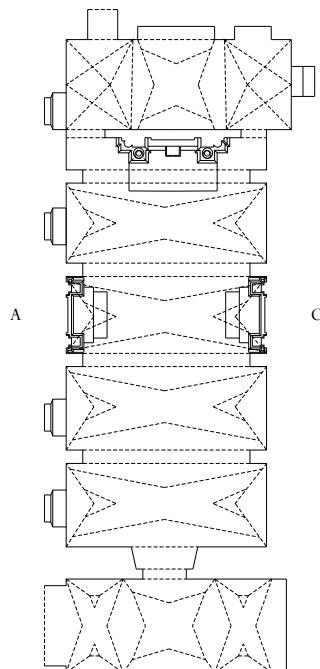
N

ALTARE DI S. CATERINA DA SIENA

O

CHIESA DI SAN GREGORIO TAUMATURGO

B



184

ALTARE DI S. VINCENZO DIACONO

A

ALTARE DI S. GREGORIO

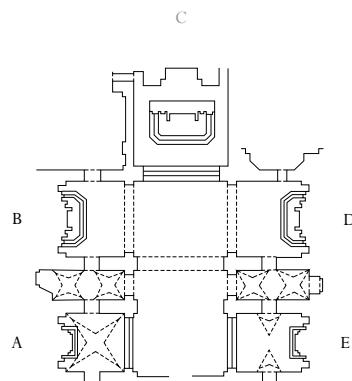
B

ALTARE DI S. DOMENICA

C

XVIII

CHIESA DI SAN FRANCESCO DELLA SCARPA



185

ALTARE DI S. LUIGI

A

ALTARE DELL'IMMACOLATA

B

ALTARE MAGGIORE

C

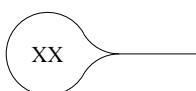
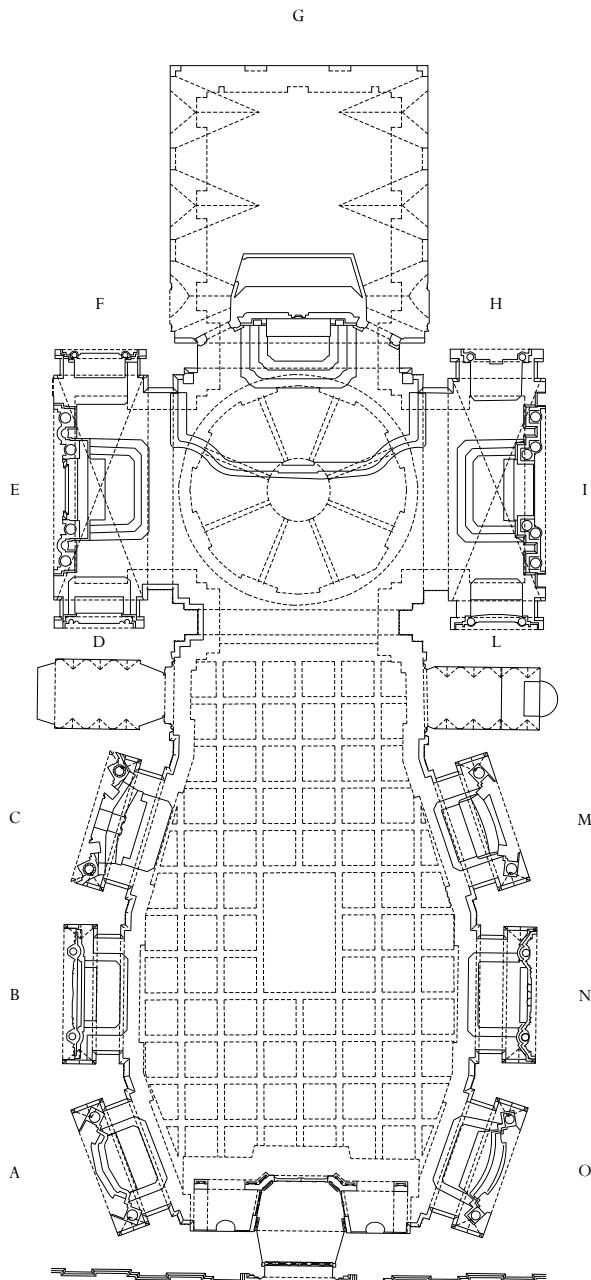
ALTARE DI S. FRANCESCO D'ASSISI

D

ALTARE DELL'ANNUNZIATA

E

XIX



CHIESA DI SANTA MARIA DEL CARMINE

ALTARE DEL PROFETA ELIA

A

ALTARE DELL'ADDOLORATA

B

ALTARE DELL'ANNUNCIAZIONE

C

ALTARE DEI SS. NICOLA E ANTONIO ABATE

D

ALTARE DELLA PURIFICAZIONE

E

ALTARE DEL CROCIFISSO

F

ALTARE MAGGIORE

G

ALTARE DI S. ANNA

H

ALTARE DI S. FRANCESCO DA PAOLA

I

ALTARE DELLA SS. TRINITA'

L

ALTARE DI S. TERESA DEL BAMBIN GESU'

M

ALTARE DELLE RELIQUIE

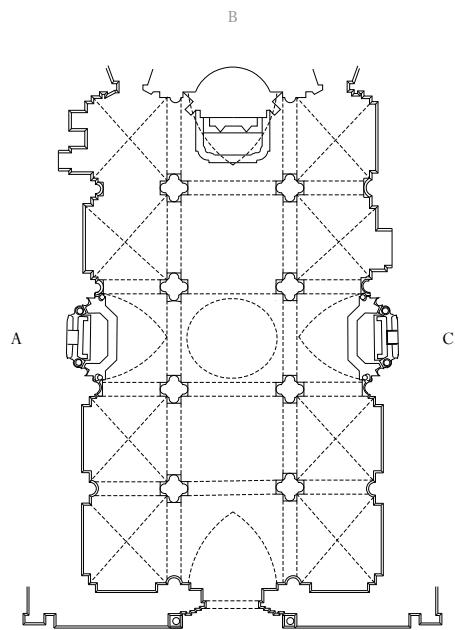
N

ALTARE DI S. MICHELE ARCANGELO

O

CHIESA DEI SANTISSIMI NICCOLO' E CATALDO

188



ALTARE DI S. BENEDETTO, B. TOLOMEI E S. F. ROMANA

A

ALTARE MAGGIORE

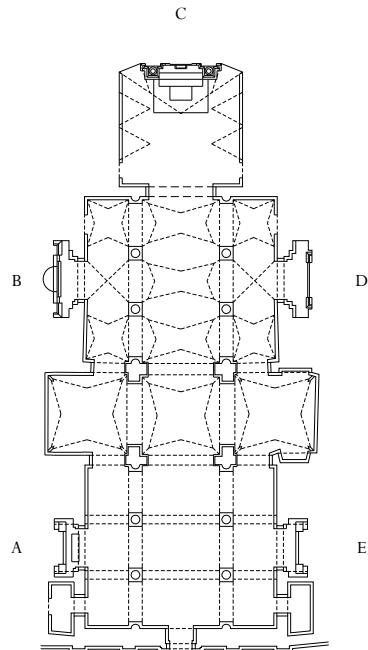
B

ALTARE DEI SS. NICCOLO' E CATALDO

C

XXI

CHIESA DI SAN LAZZARO



189

ALTARE DI S. ORONZO

A

ALTARE DEL SACRO CUORE DI GESU'

B

ALTARE MAGGIORE

C

ALTARE DELLO SPIRITO SANTO

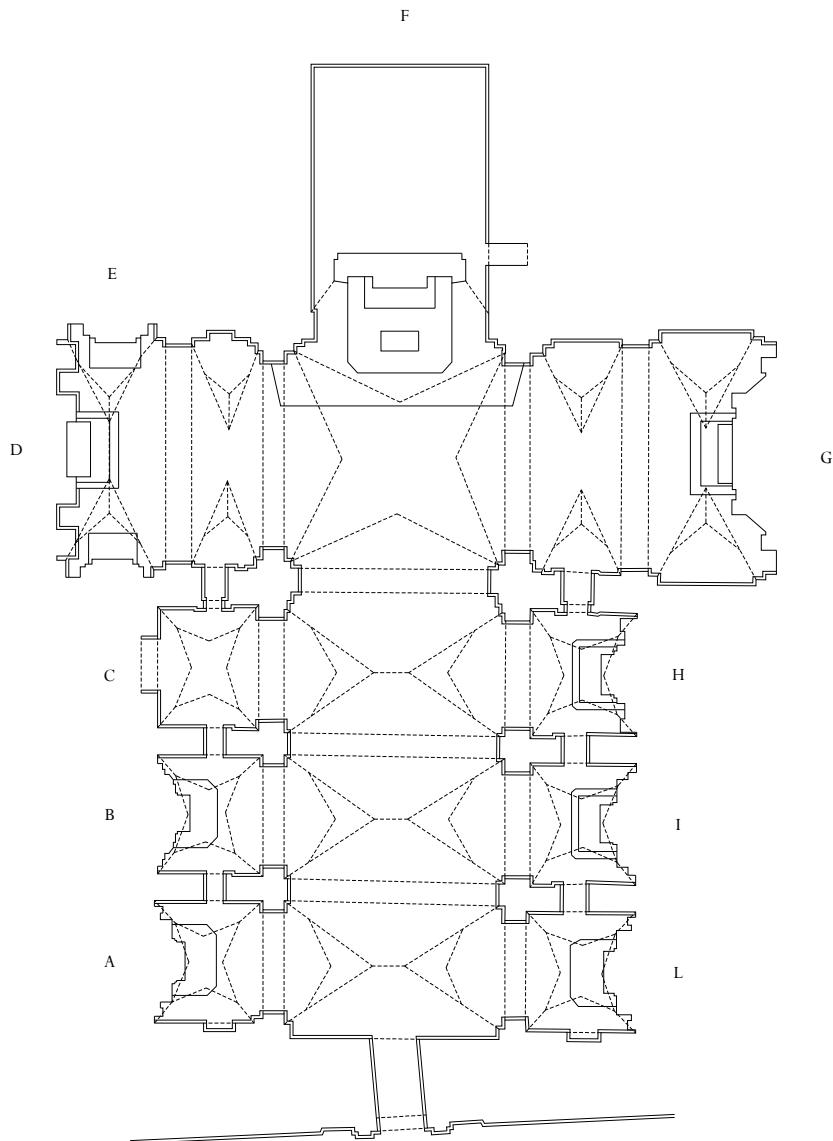
D

ALTARE DELLA VERGINE DEL ROSARIO

E

XXII

190



CHIESA DI SANT'ANTONIO DA PADOVA (O DI SAN GIUSEPPE)

ALTARE DI S. DIEGO D'ALCALA'

A

ALTARE DELL'ADDOLORATA

B

ALTARE DI S. FRANCESCO DA PAOLA

C

ALTARE DI S. ANTONIO DA PADOVA

D

ALTARE DI S. RITA

E

ALTARE MAGGIORE

F

ALTARE DI S. GIUSEPPE

G

ALTARE DI S. FRANCESCO D'ASSISI

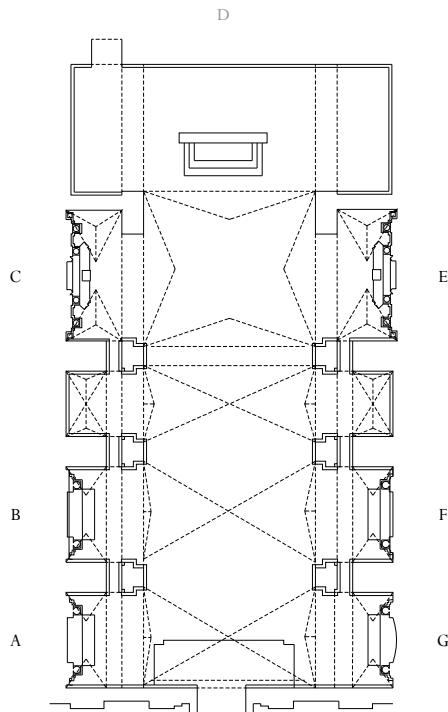
H

ALTARE DEL SACRO CUORE DI GESU'

I

ALTARE DI S. ORONZO

L



CHIESA DI SANTA MARIA DELL'IDRIA

ALTARE DI S. GIUSEPPE

A

ALTARE DI S. ANTONIO

B

ALTARE DELLA MADONNA DELL'IDRIA

C

ALTARE MAGGIORE

D

ALTARE DEL CROCIFISSO

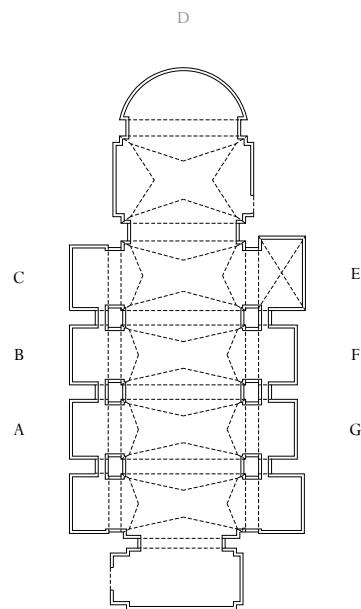
E

ALTARE DI S. FRANCESCO

F

ALTARE DI S. SALVATORE D'AORTA

G



CHIESA DI SANTA MARIA DELL'ALTO

INTITOLAZIONE IGNOTA

A

INTITOLAZIONE IGNOTA

B

ALTARE DEL SACRO CUORE DI GESU'

C

ALTARE MAGGIORE

D

ALTARE DELL'IMMACOLATA

E

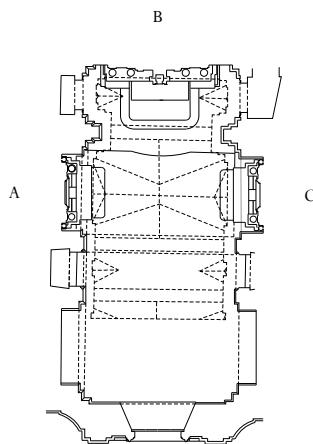
INTITOLAZIONE IGNOTA

F

INTITOLAZIONE IGNOTA

G

CHIESA DI SAN GIOVANNI (O SANTA MARIA DELLA PACE)



196

ALTARE DELL'IMMACOLATA

A

ALTARE MAGGIORE

B

ALTARE DELLA NATIVITÀ DELLA VERGINE

C



## L'ALTARE NEL TEMPO E LA SUA EVOLUZIONE

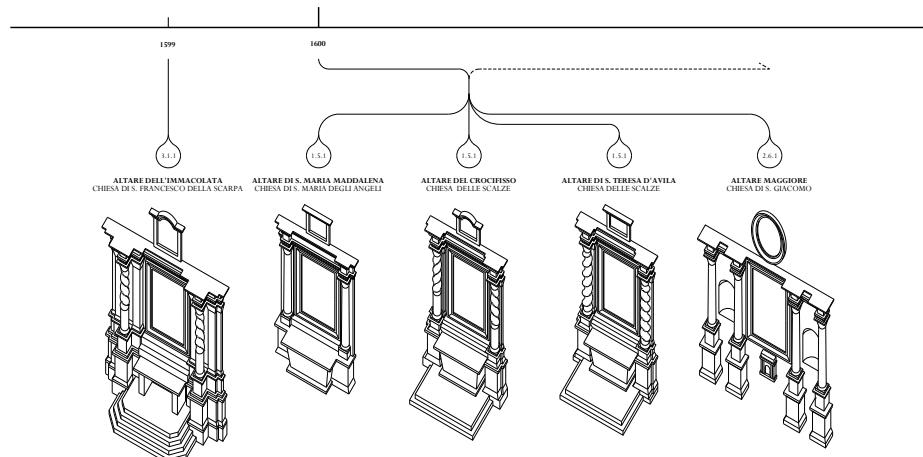
Partendo dalle osservazioni circa l'evoluzione della facciata barocca delineate nel capitolo precedente, è possibile ipotizzare un'eventuale mutamento dell'ordine architettonico dell'altare.

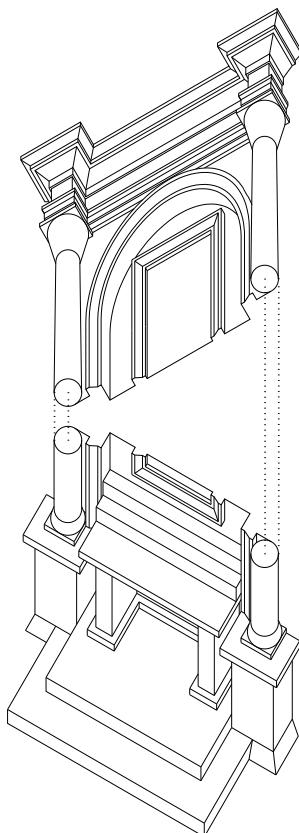
In primo luogo è necessario individuare un arco temporale che comprende un numero di casi abbastanza ampio; pertanto si prendono in considerazione tutti gli altari tra il 1500 e la fine del 1800. Questi si trovano all'interno di chiese che non necessariamente sono di fondazione barocca, al contrario la maggior parte di questi edifici sono frutto di interventi fatti su chiese di fondazione precedente. In quest'arco temporale l'altare assume molti dei caratteri tipici della facciata e, più in generale, dello stile barocco. Tra questi si evidenziano la ricerca del monumentale, del movimento, del massiccio. Tuttavia, parallelamente, si riscontrano

anche una serie di incongruenze, come l'impostazione generale della struttura disposta su due livelli, caratteristica che contraddice il rimando formale tra altare e facciata.

Partendo dall'osservazione dei primi altari salentini, in particolare l'altare di Sant'Andrea Avellino in Santa Croce (*Tav. 30*) - risalente alla prima metà del '500, è possibile notare che, nonostante non appartenga alla produzione del Barocco maturo, presenti già elementi che rivelano del nuovo linguaggio. L'articolazione risulta semplice, con l'apparato scultoreo che non satura ancora ogni spazio. L'ordine architettonico che sottende la struttura è facilmente leggibile, testimoniando come il linguaggio non abbia ancora abbandonato la sintassi rinascimentale.

(a destra) *Tav. 30. Gabriele Riccardi, Altare di Sant'Andrea Avellino, Chiesa di Santa Croce, 1525 - 1568*





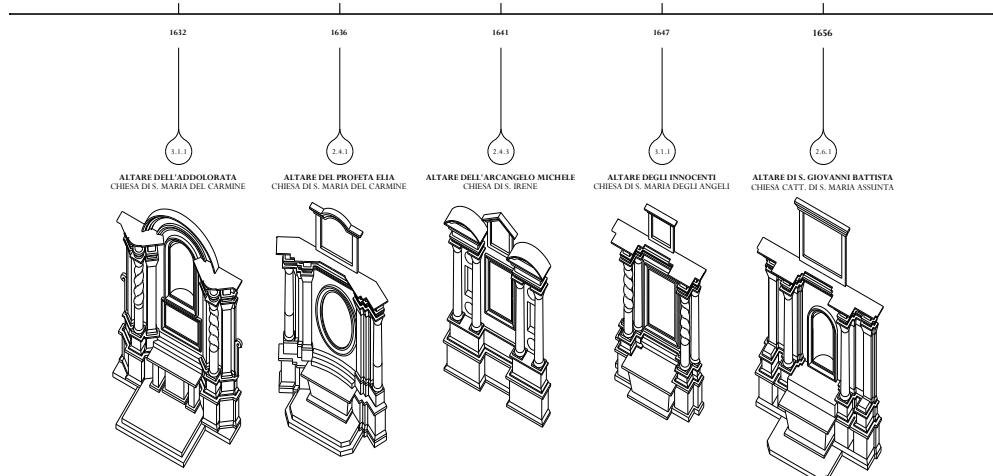
L'aspirazione alla verticalità contrapposta alla massività non è ancora evidente, com'è dimostrato dalle proporzioni slanciate e dalla presenza di un solo basamento. La struttura inoltre si conclude con il coronamento e non con il fastigio, attestando come l'apparato scultoreo non abbia ancora preso il sopravvento.

E' negli altari immediatamente successivi che iniziano ad essere evidenti i primi caratteri tipici del Barocco; tra i primi cambiamenti si osserva il raddoppio del basamento e, successivamente, l'aumento di verticalità dello stesso. Tale caratteristica dimostra la rincorsa alla verticalità tipica del Barocco, aspetto più volte riscontrato nell'analisi della facciata. Le colonne iniziano ad assocarsi a paraste, introducendo dinamismo nella struttura e primi giochi chiaroscurali. L'obiettivo è lo stesso riscontrato nelle facciate, ovvero non rendere riconoscibile l'elemento portante ma infondere un'impressione di

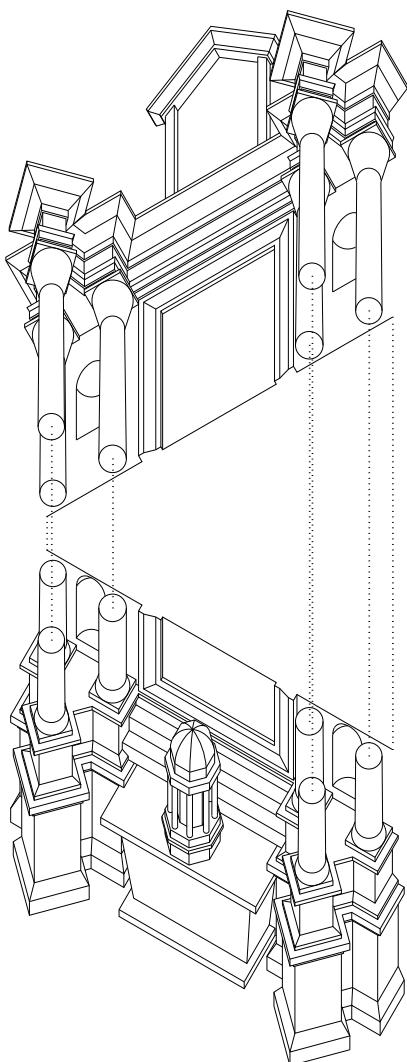
massa statica e unità. Per lo stesso motivo, gli elementi decorativi diventano più frequenti, iniziando a ricoprire gran parte della superficie: quello che è stato definito stile pittorico compare anche negli altari. Nonostante questi primi cambiamenti, la struttura di base ricorda ancora i precedenti stilemi, soprattutto per l'articolazione chiara e poco articolata.

E' nella prima metà del '600 che l'altare acquisisce maggiore identità; si potrebbe ipotizzare che tale cambiamento coincida con la diffusione del Barocco, il cui inizio è notoriamente associato al 1630, anno di realizzazione del Baldacchino di San Pietro. Osservando l'altare maggiore della Chiesa della Madre di Dio - o San Nicola delle Scalze -, risalente al 1644, (*Tav. 31*) o il contemporaneo altare di Santa Irene nell'omonima

(a destra) *Tav. 31. Cesare Penna, Altare Maggiore, Chiesa della Madre di Dio e San Nicola delle Scalze, 1644*

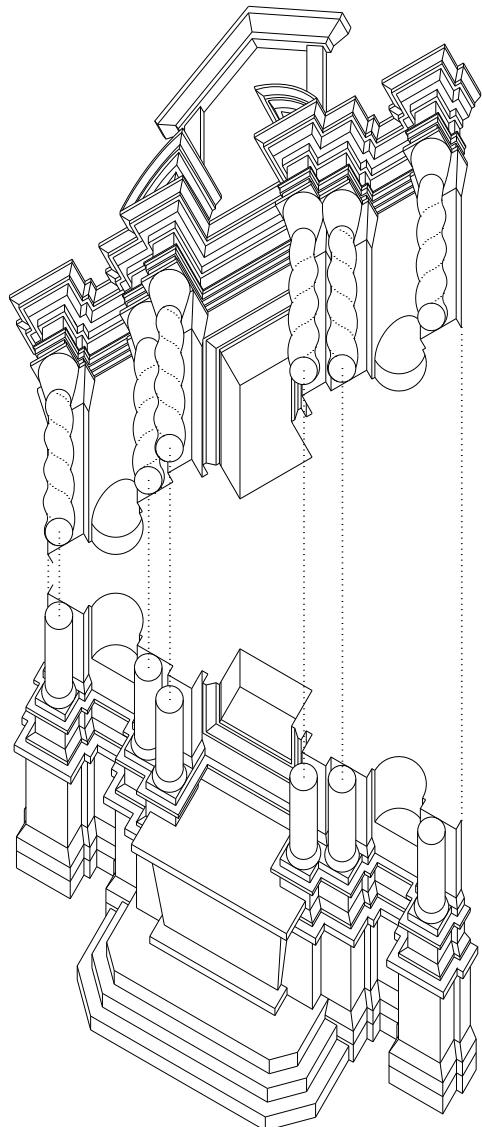


L'ALTARE BAROCCO: DAL MODELLO ALLA CRONOTASSI



201

202

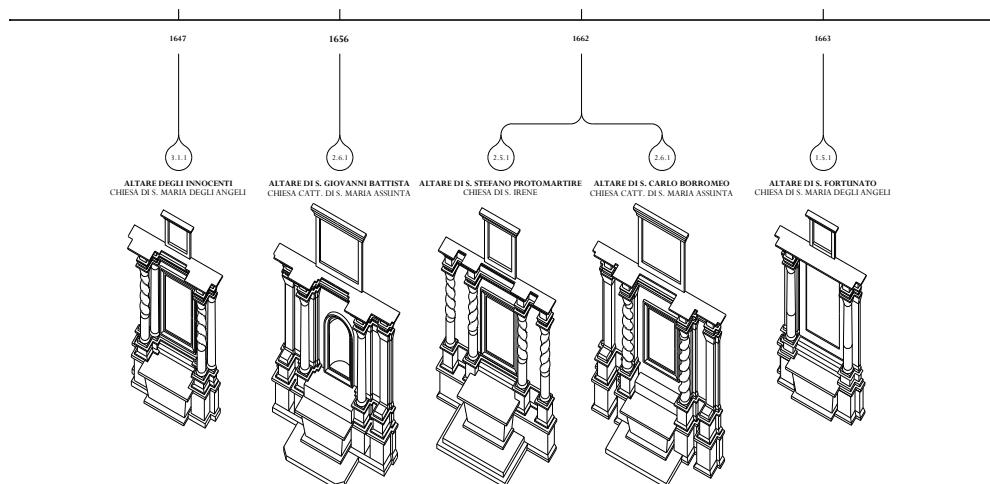


1650

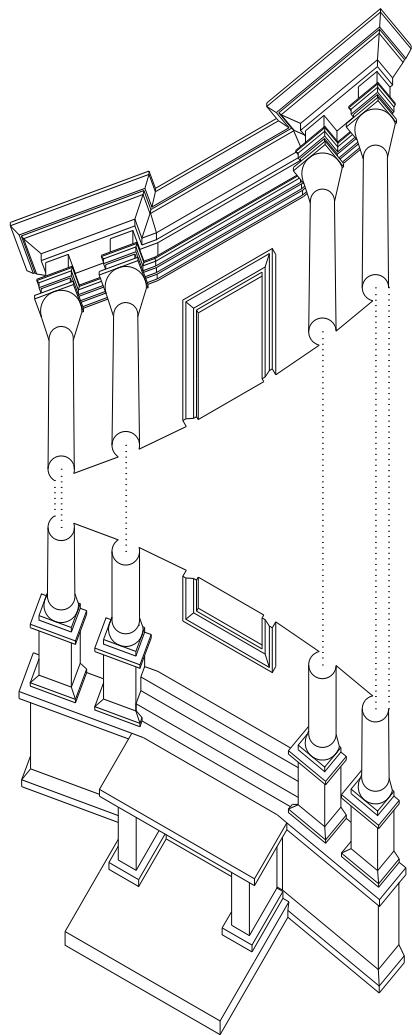
chiesa, del 1650, (*Tav. 32*) è evidente questa complessificazione della struttura. Entrambi i casi presentano i segni evidenti di questo cambiamento stilistico, con l'aumento del numero di colonne e un cambio di proporzioni generali. Entrambi gli altari acquisiscono maggior sviluppo orizzontale: i comparti laterali diventano più ampi con l'utilizzo di tre colonne. Nel caso dell'altare delle Scalze le colonne sono trine, con la mediana che si sposta in avanti, accentuando l'aumento di profondità, ed ospita sul retro due nicchie semicircolari. Le nicchie, che a loro volta contengono dei busti, mostrano come la componente scultorea prenda il sopravvento su quella strutturale. Anche il fastigio inizia a ricoprire quasi tutta l'estensione del coronamento. In questo caso le forme del fastigio, tipicamente classicheggianti, sono assimilabili a quelle di una finestra, richiamando in

un certo senso la distribuzione della facciata, con la cona che sostituisce il portale. Nel caso dell'Altare di Santa Irene la distribuzione delle colonne è differente: questo infatti presenta una coppia di colonne binate nella parte centrale, ciascuna posta davanti alla propria parasta. Al contrario, la terza colonna si posiziona nella parte più esterna, creando una sorta di digradamento e, di conseguenza, sottolineando l'imponenza della parte centrale che ospita la cona. Il passaggio tra la parte esterna e quella centrale è mediata da due nicchie semicircolari. L'aumento dello sviluppo orizzontale è accompagnato da un inspessimento del coronamento; le modanature si moltiplicano aggettando sulle colonne e interrompendo la spinta verso l'alto definita invece dalla distribuzione delle sculture. La verticalità è riscontrata anche nei tre gradini su cui si adagia la mensa.

(a sinistra) *Tav. 32. Cesare Penna, Altare di Santa Irene, Chiesa di Santa Irene o dei teatini, 1650*



204



Elemento fondamentale in questi anni è rappresentato dall'utilizzo della colonna tortile, la quale, d'ora in poi, sarà presente nella maggior parte degli altari. La forma a spirale della colonna simboleggia a pieno la ricerca di dinamismo, l'accelerazione delle linee; qui la componente scultorea, che in precedenza prendeva posto negli spazi vuoti dello scheletro, si impossessa della colonna. Si può affermare come, in un certo senso, l'identità scultorea inizia a sostituire quella strutturale; connotazione confermata più tardi, quando la colonna tortile sarà a sua volta sostituita dalla cariatide, scultura vera e propria. Un'altra peculiarità introdotta alla fine del '600 è la flessione della facciata; i compatti laterali subiscono infatti una rotazione verso l'interno, sottolineando il dinamismo che contraddistingue il linguaggio barocco. Tale caratteristica è presente nell'altare di San

(a sinistra) Tav. 33. Giuseppe Zimbalo, Altare di San Giovanni Decollato, Chiesa di Santa Teresa, 1664

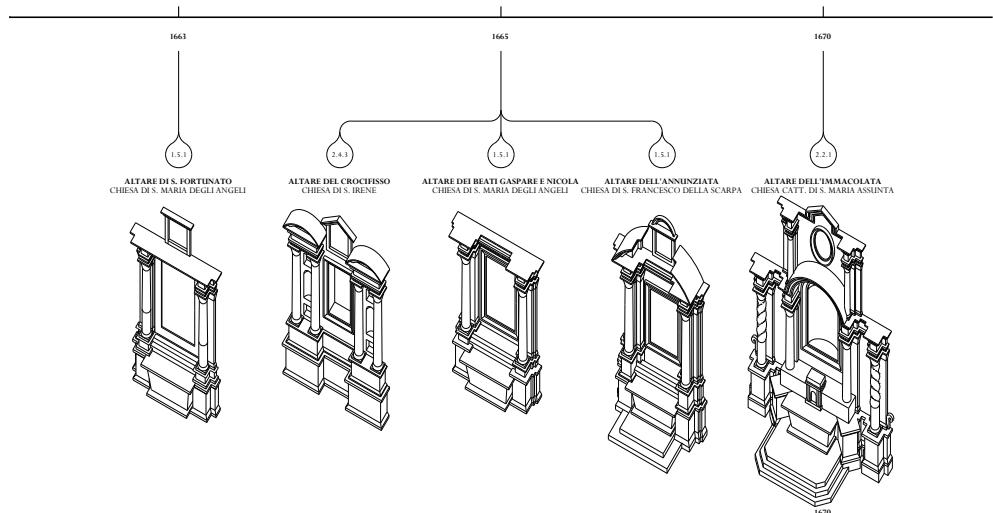
Giovanni decollato nella Chiesa di Santa Teresa (Tav. 33) - del 1664 - e, più tardi, nell'altare della Madonna del Buonconsiglio (Tav. 34) - del 1687 - nella chiesa di Santa Irene.

Il movimento non è espresso solo dalla piegatura della struttura, ma saranno utilizzati anche altri espedienti. Nell'altare maggiore delle Scalze, ad esempio, le colonne subiscono per la prima volta una rotazione, dando l'impressione di incessante movimento.

Alla piegatura può anche essere associata la curvatura, evidente nell'altare maggiore della chiesa del Gesù (Tav. 35), del 1699, e successivamente negli altari della chiesa del Rosario, dei primi anni del '700.

Sono questi gli anni di un ultimo evidente cambiamento nelle forme d'altare (Tav. 36). Se fino ad ora la componente scultorea ha saturato ogni spazio vuoto, tanto da interrompere la trabeazione e creare una massa indefinita che dalla mensa arriva al fastigio, nel '700 l'ornato inizia a ridursi. La rico-

205



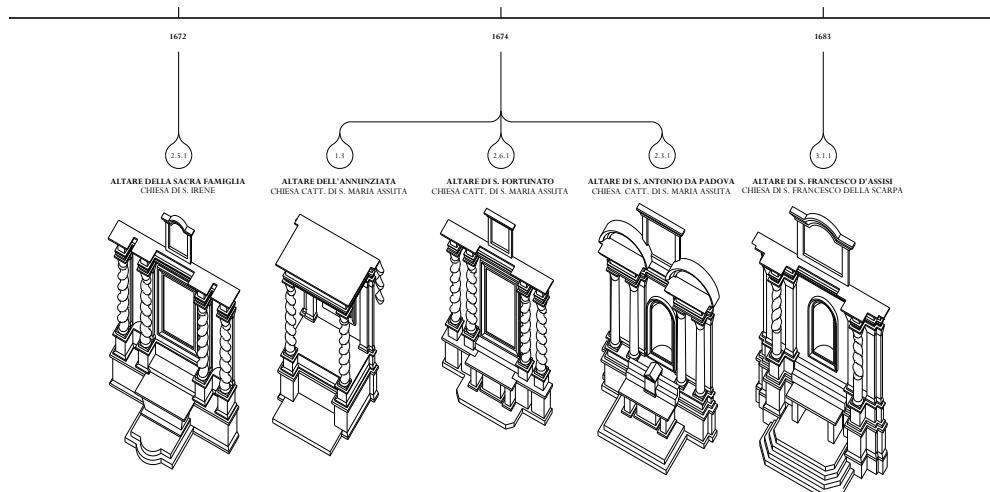
noscibilità degli elementi strutturali, fino a questo momento compromessa dall'ornato, d'ora in poi assume il compito di mistificare le forme. La componente decorativa inizia ad abbandonare l'altare ma la stuttura si complessifica. Le rotazioni e le curvature, la moltiplicazione delle paraste, l'aumento degli elementi di coronamento, non fanno altro che creare una serie di linee che interferiscono con l'identificazione dei veri elementi strutturali. Le cariatidi, largamente diffuse, si associano a paraste, che a loro volta sono accompagnate lateralmente da un mezzo e un terzo di parasta.

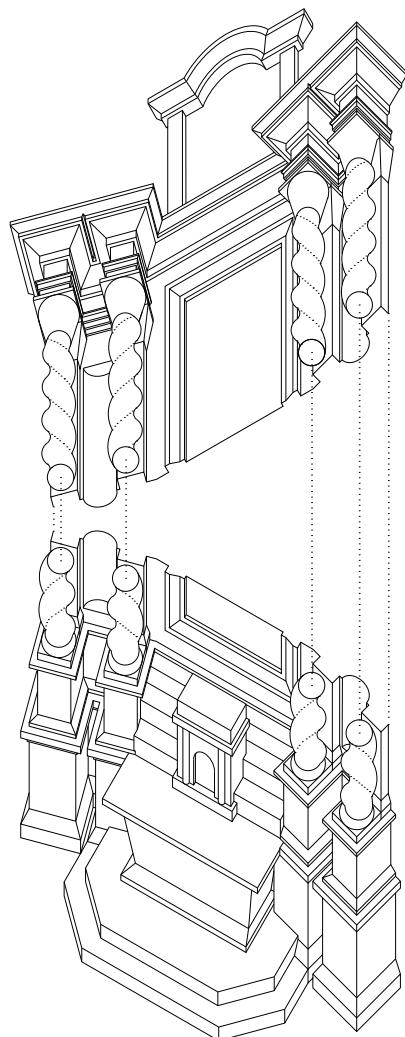
Il raggiungimento dello stile pittorico, la conquista tramite l'architettura di un ruolo appartentente ad un'altra arte, è adesso perseguito non più dalla scultura ma dall'architettura stessa. Gli altari settecenteschi anticipano così i caratteri tipici del nuovo linguaggio in arrivo, il rococò.

(a destra) Tav. 34. Giuseppe Cino, Altare della Madonna del Buonconsiglio, Chiesa di Santa Irene, 1687

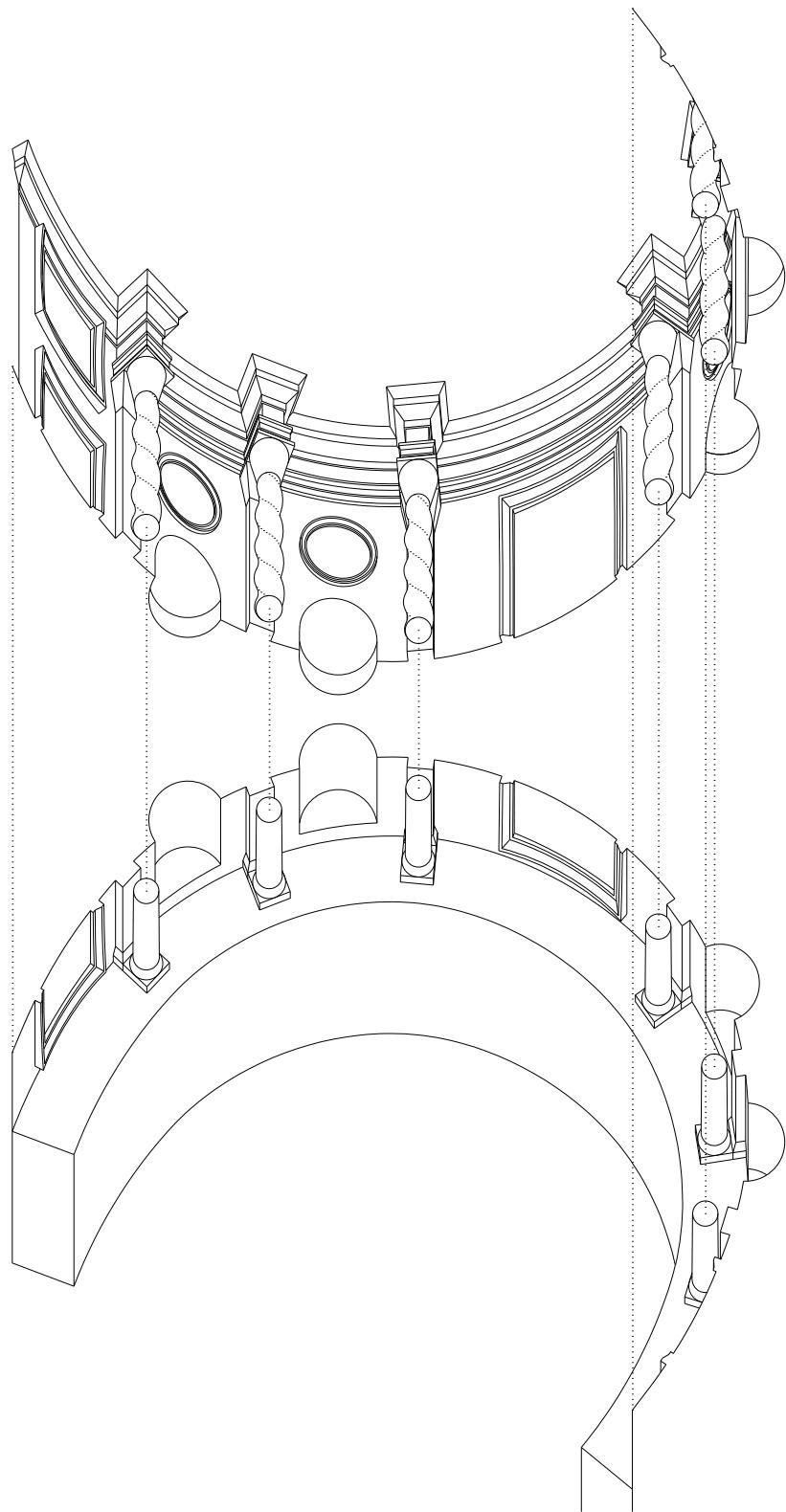
(pag. 202) Tav. 35. Giuseppe Cino, Altare Maggiore, Chiesa del Gesù, 1699

(pag. 204) Tav. 36. Attribuzione Ignota, Altare del Battesimo di Cristo, Chiesa del Rosario, 1728



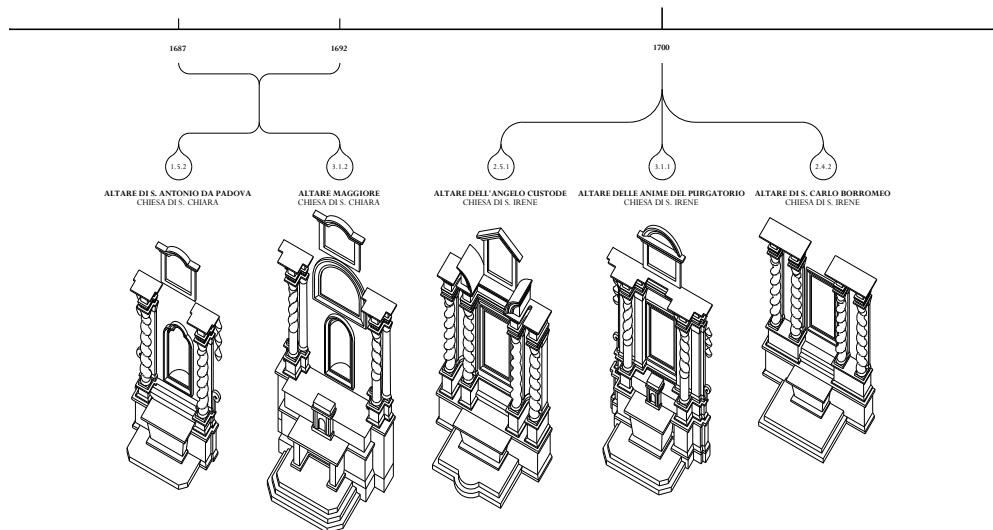


208

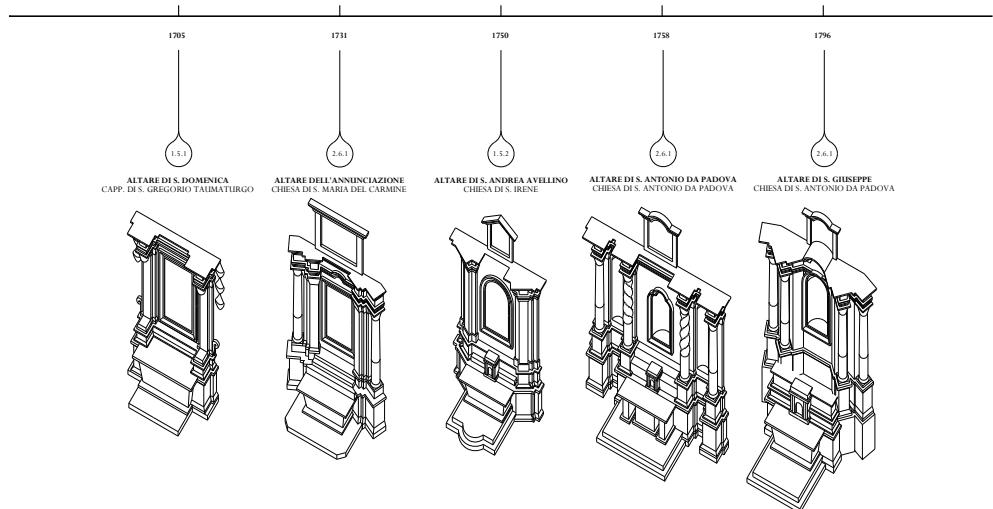


1699

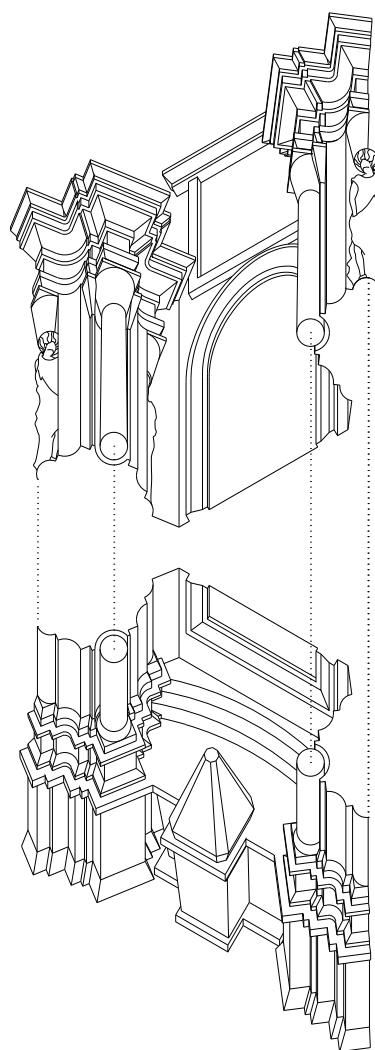
L'ALTARE BAROCCO: DAL MODELLO ALLA CRONOTASSI



209



210



1728

### CONCLUSIONI

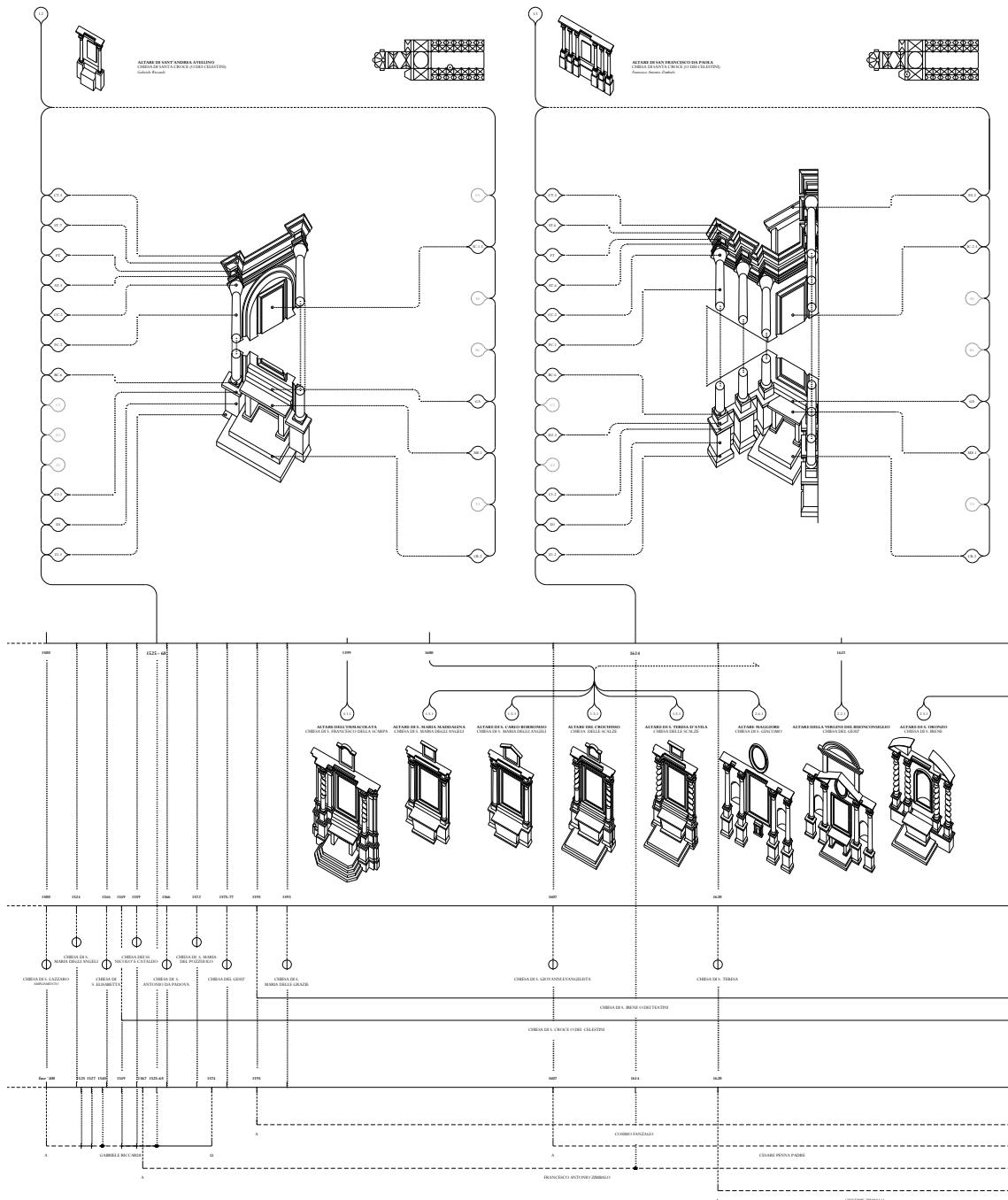
Alla luce degli elementi che caratterizzano l'evoluzione della facciata e dell'altare barocco, è possibile riconoscere una serie di aspetti in comune. Gli effetti che il Barocco rincorre, dal dinamismo alla massività, sono evidenti nelle due identità, ma, allo stesso tempo, sono evidenti anche alcune differenze. In primo luogo la distribuzione generale della facciata è differente da quella dell'altare, che presenta un solo ordine architettonico concluso dal fastigio. Sono assenti le volute laterali che hanno il compito di raccordare i due livelli.

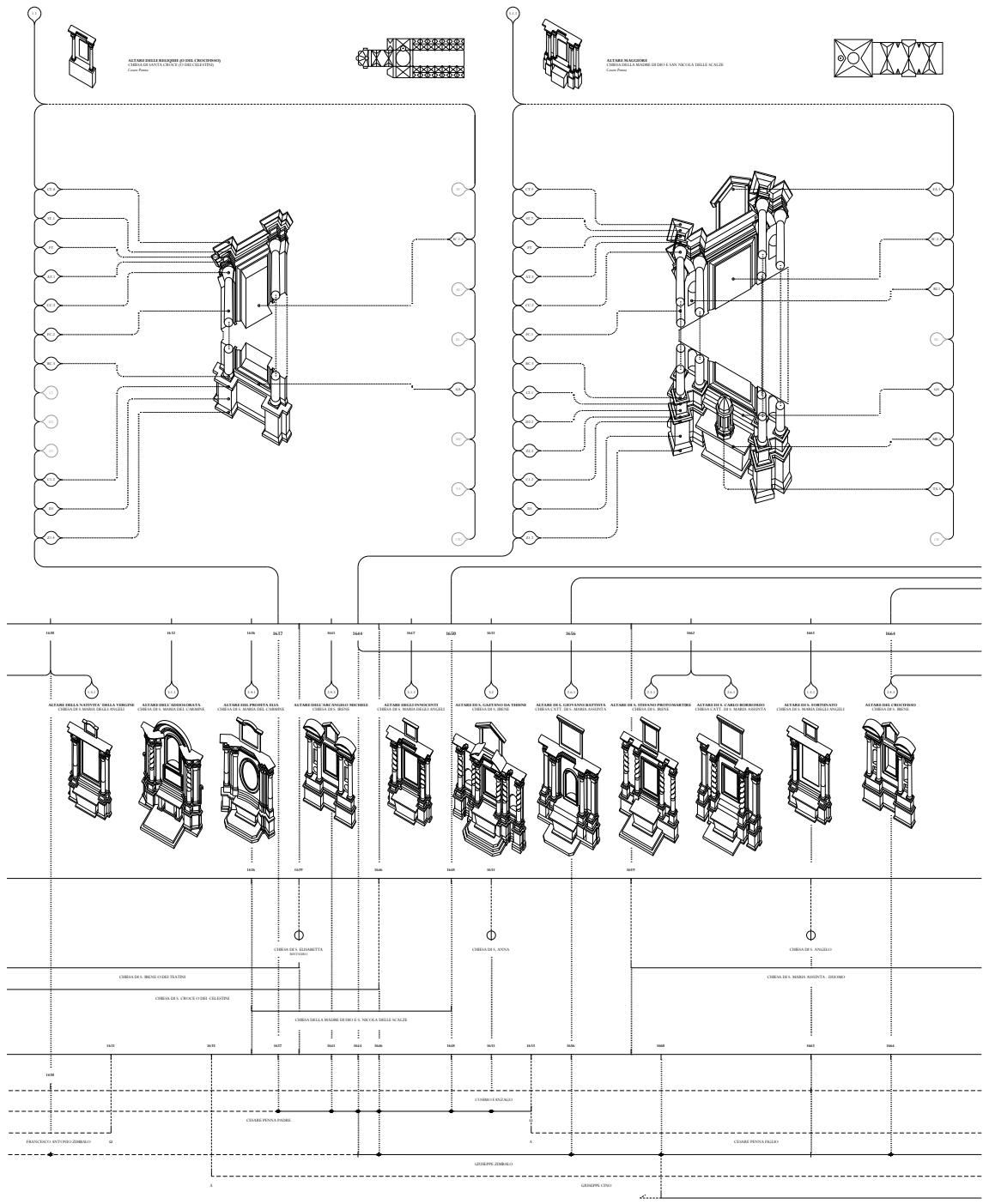
Tuttavia il fastigio, per alcuni casi, segue le forme tipiche dei coronamenti delle facciate, simulando una finestra o presentando una moltitudine di statue poste in corrispondenza degli elementi portanti.

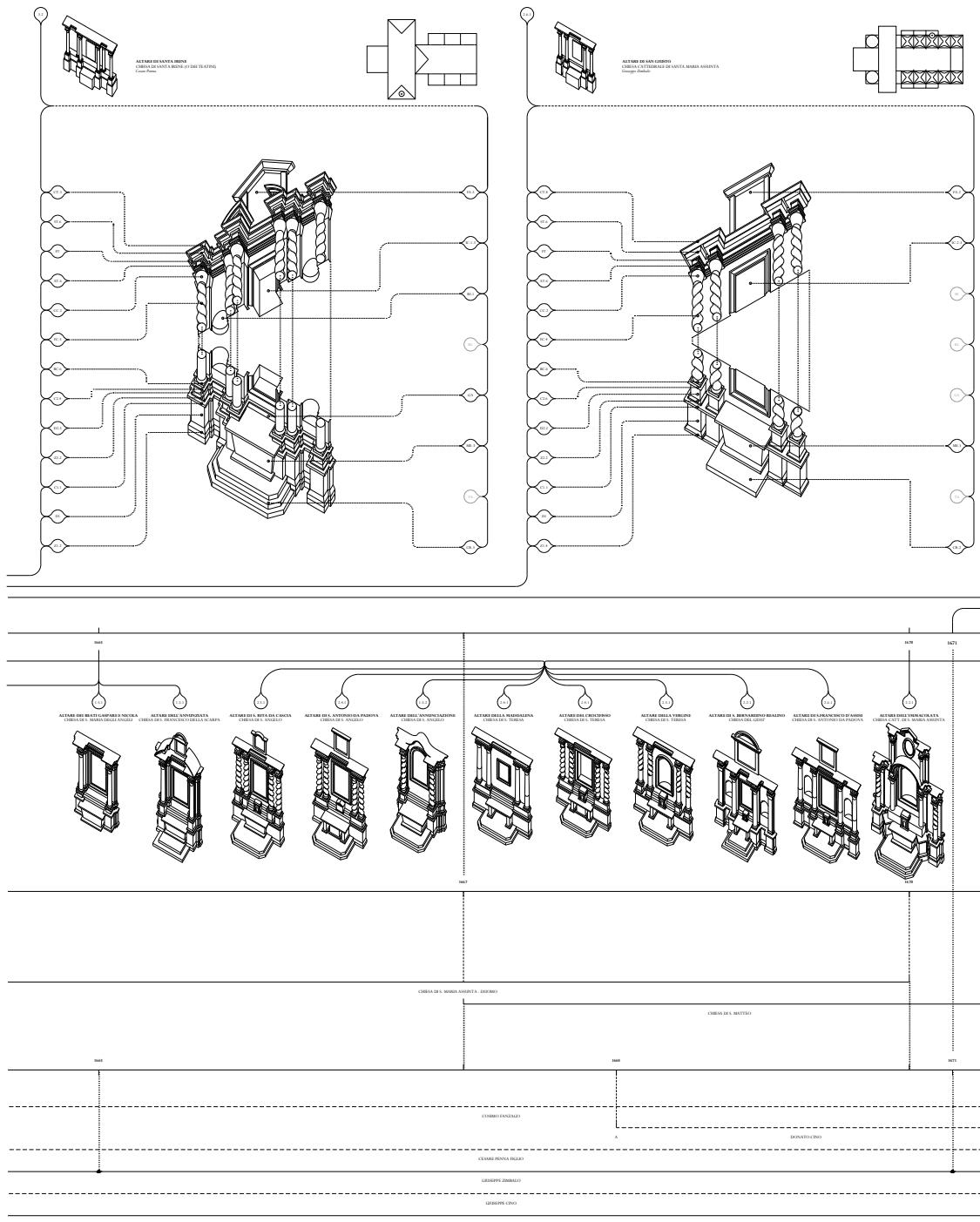
Se osserviamo come i singoli elementi si evolvano nel tempo, si nota subito una differenza sostanziale legata alle colonne. Se nella facciata la forma della colonna resta immutata, variando però il suo rapporto con la superficie muraria, nell'altare non è riconoscibile invece un allontanamento del fusto cronologicamente analogo a quello della facciata. Le colonne propongono gli stessi tipi, ovvero inglobata nella parete, tangente o distante, ma non rispecchiano l'evoluzione dell'elemento che invece è presente nella facciata. Tuttavia l'evoluzione della colonna è visibile nelle forme della stessa, che da semplice colonna cilindrica giunge alla cariatide,

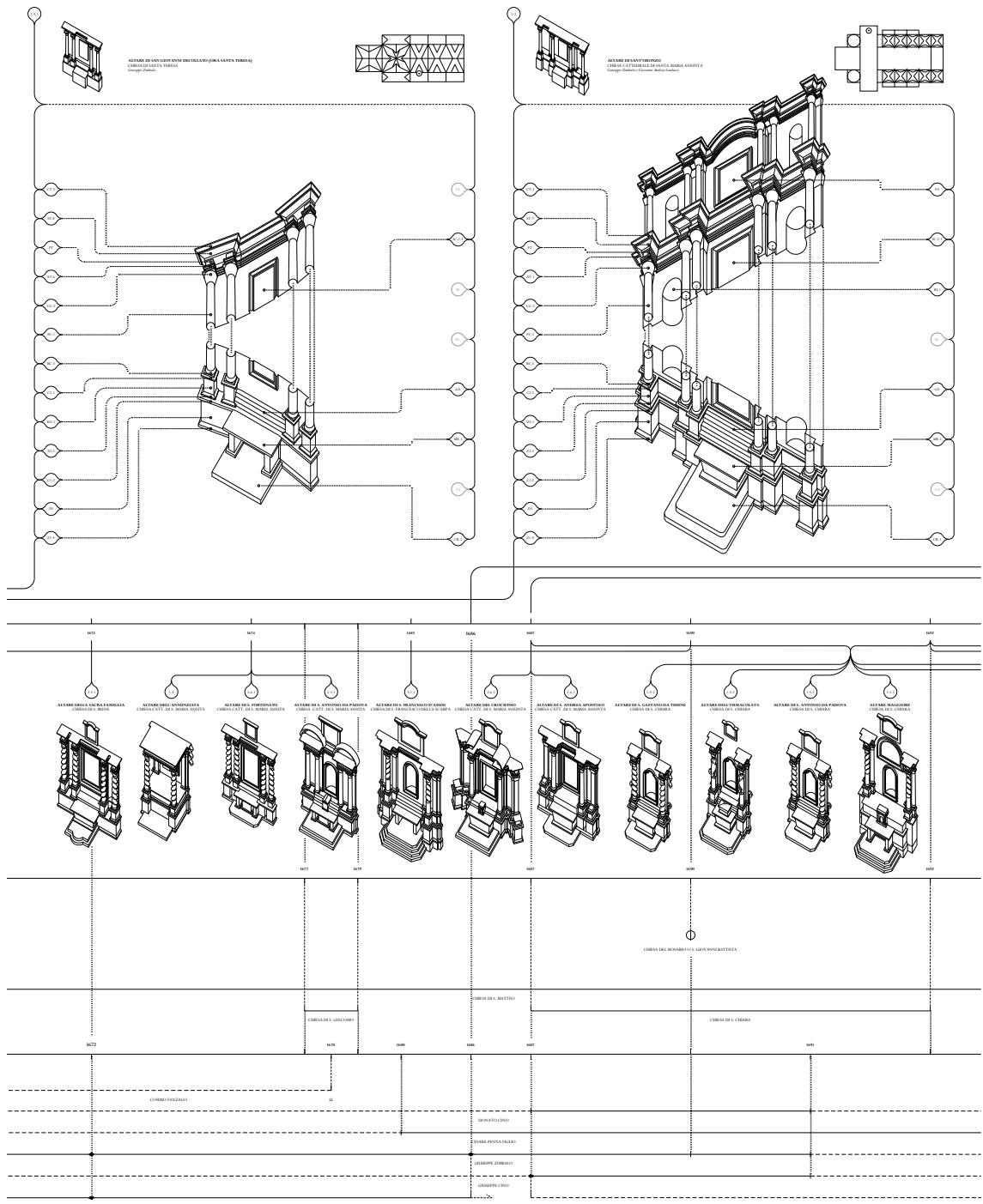
passando per la colonna vitinea e la colonna tortile.

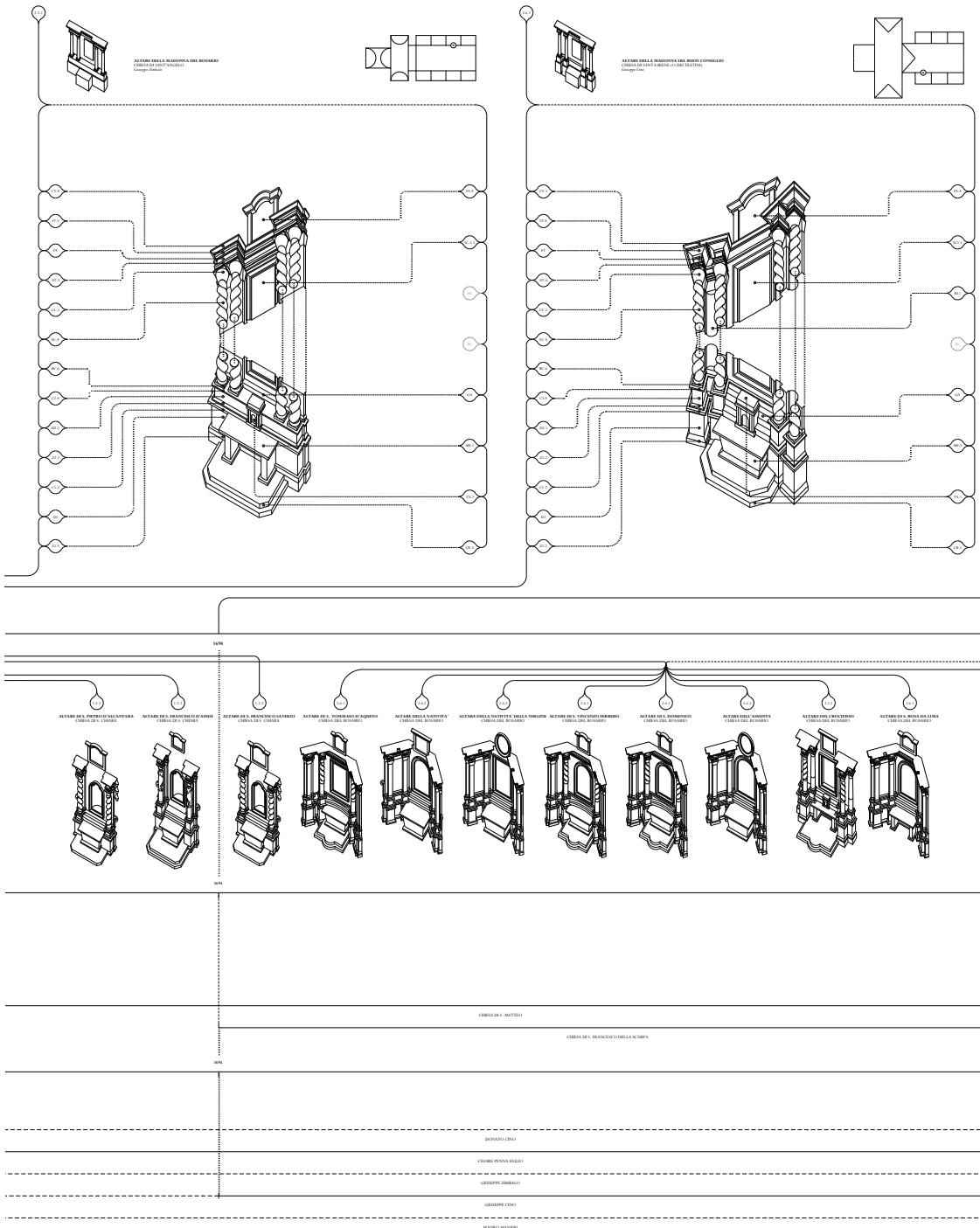
Tuttavia dal punto di vista strutturale è forse possibile assimilare la struttura dell'altare ad un portale più che ad una facciata. Tale aspetto può essere supportato anche dal significato simbolico che entrambi hanno, come descritto in precedenza, fungere da porta tra il mondo terreno e quello celeste.

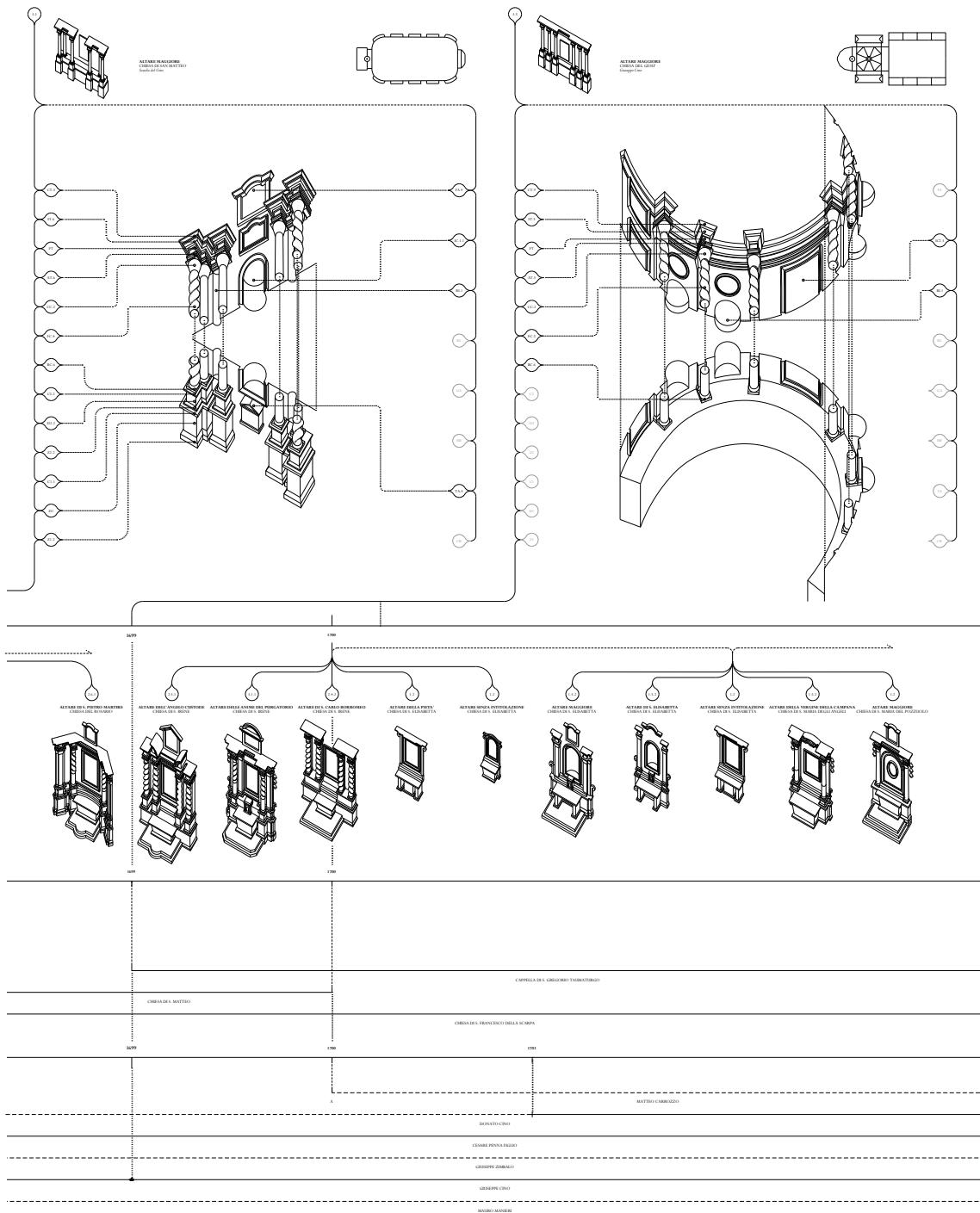


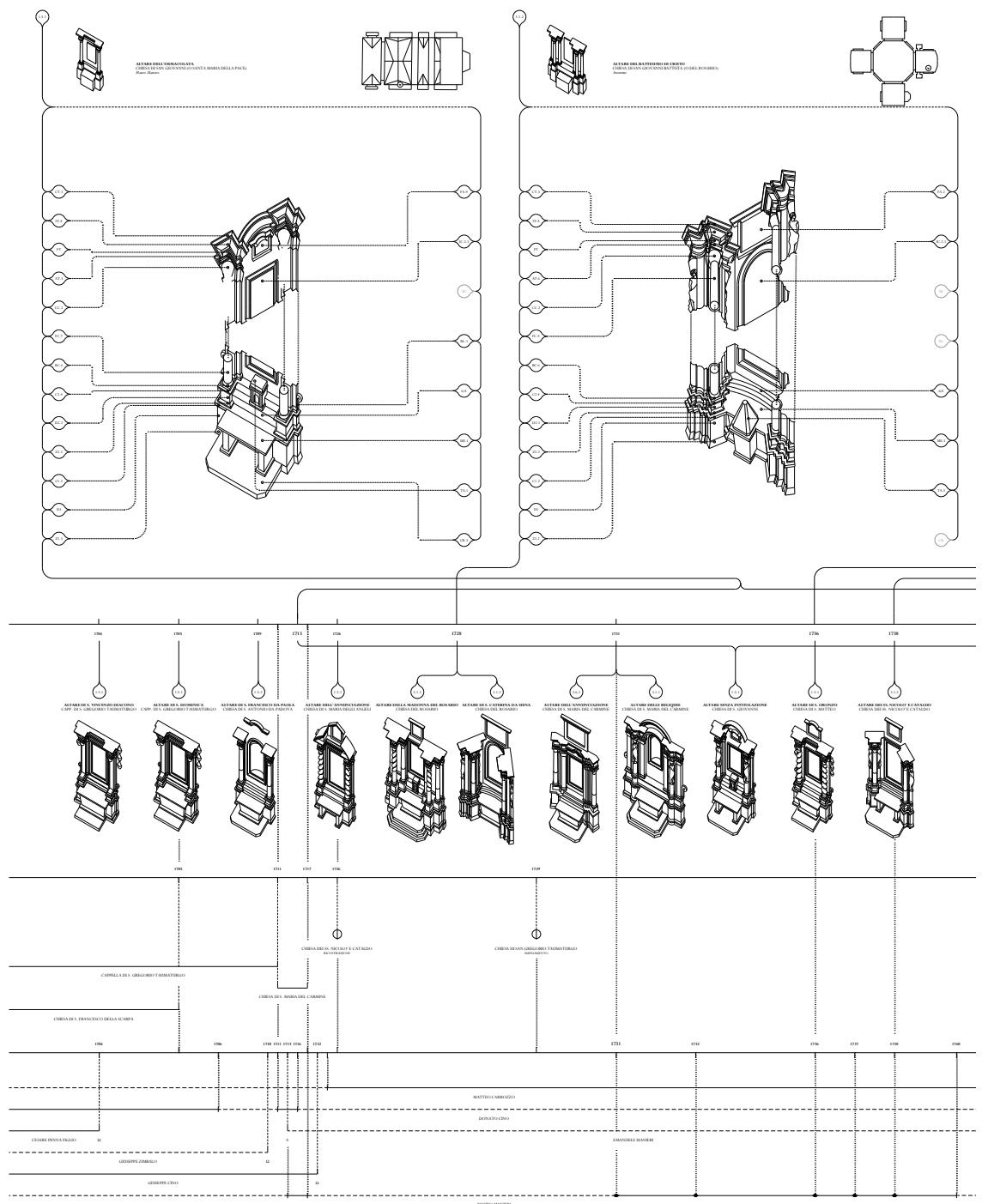


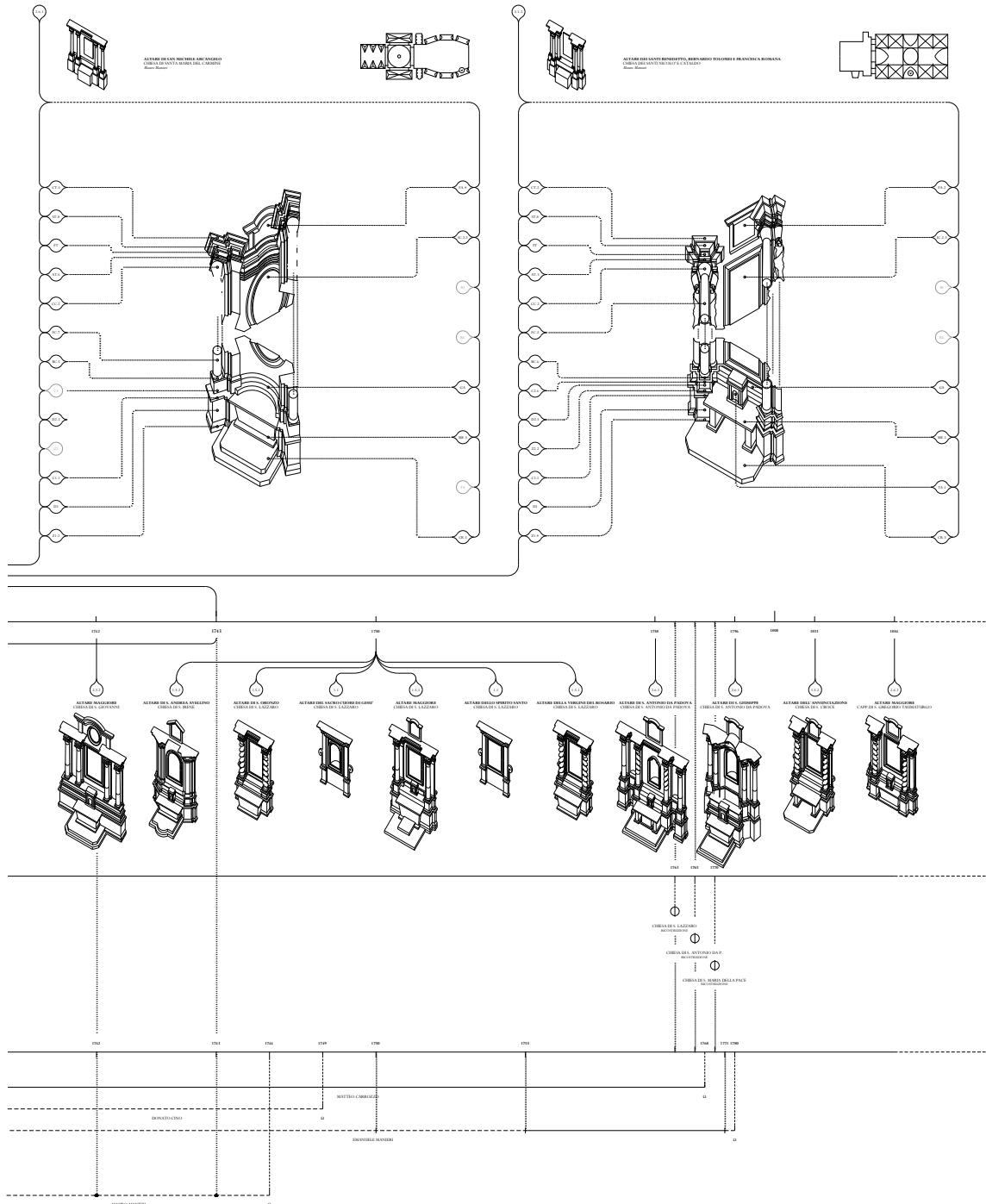












## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN 2006.

Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, Milano 2006.

CALVESI MANIERI ELIA 1966.

Calvesi M., Manieri Elia M., Personalità e strutture caratterizzanti il Barocco Leccese, Lecce 1966.

CALVESI MANIERI ELIA 1971.

Calvesi M., Manieri Elia M., *Architettura Barocca a Lecce e in terra di Puglia*, Milano 1971.

CANGUILHEM 1968.

Canguilhem G., *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences*, Parigi 1990 (rist. 1968).

CAZZATO 2003.

220 Cazzato V., Rossi M. e Rovetta A. [a cura di], *Il barocco leccese in Itinerari d'Arte*, Bologna 2003.

CAZZATO POLITANO 2007.

Cazzato V., Politano S., *L'altare barocco nel salento: da Francesco Zimbalo a Mauro Manieri in Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, Roma 2007.

CHIGNOLA 2017.

Chignola S., *Sul dispositivo. Foucault, Agamben, Deleuze*, Milano 2017.

COLANGELI BOLOGNINI 1995.

Colangeli O., Bolognini P., *La guida di Santa Croce- il gioiello del Barocco Leccese*, Lecce 1995.

COMTE 1844.

Comte A., Negri A. (a cura di), *Discorso sullo spirito positivo*, Bari 2003 (rist. an. 1844).

CONGEDO 1998.

Congedo F., *Guida di Lecce. La città le chiese i palazzi il barocco*, Galatina 1998.

DANIELI 2014.

Danieli F., *Fasti e linguaggi sacri - il Barocco Leccese tra riforma e controriforma*, Lecce 2014.

DELEUZE 1989.

Deleuze G., Moscati A. (a cura di), *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli 2019 (rist. 1989).

DI MARI 2012.

Di Mari A., *Operative Design: A Catalogue of Spatial Verbs*, Amsterdam 2012.

DI MARI 2014.

Di Mari A., *Conditional Design: An Introduction to Elemental Architecture*, Amsterdam 2014.

DURAND 1802.

Durand J. N. L., Lindberg S. (a cura di), *Précis Des Lecons D'Architecture Données A L'École Royale Polytechnique*, Los Angeles 2000 (rist. an. 1802). 221

FAGIOLO MADONNA 1985.

Fagiolo M., Madonna M. L., *Barocco Romano e Barocco Italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma 1985.

FALCO 1965.

Falco M., *Indagini sul Barocco Leccese*, Lecce 1965.

FOUCAULT 1969.

Foucault M., Bogliolo G. (a cura di), *L'archeologia del sapere*, Milano 1971 (rist. 1969).

GUARINI.

Guarito Guarini, *Il trattato e l'Icnografia*, cap. 7 - Osservazione decima.

HEIDEGGER 1936.

Heidegger M., Vattimo G. (a cura di), *Saggi e discorsi*, Milano 1976 (rist. 1936).

LE CORBUSIER 1923.

Le Corbusier, Cerri P. (a cura di), *Verso un'architettura*, Milano 1976 (rist. 1923).

MADONNA TRIGILIA 1992.

Madonna M.L., Trigilia L. [a cura di], *Barocco Mediterraneo. Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, Roma 1992.

MANIERI ELIA 1989.

Manieri Elia M., *Barocco Leccese*, Milano 1989.

MANTOVANI 2011

Mantovani A., *La colonna e la città*, Lecce 2011

MILLION 1999.

Millon H. E., *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600 - 1750*, Milano 1999.

PALLADIO 1570.

Palladio A., Cabiati O. (a cura di), *I quattro libri dell'architettura*, Milano 1990 (rist. an. 1570).

PAONE 1979.

Paone M., *Lecce elegia del barocco*, Galatina 1979.

REVEL 2009.

Revel J., *Dictionnaire Foucault*, Parigi 2009.

UGO 1994.

Ugo V., *Fondamenti della rappresentazione architettonica*, Bologna 1994.

UGO 1991.

Ugo V., *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*, Bari 1991.

UGO 1987.

IL BAROCCO

Ugo V., *Schéma*, in «XY», 3, 1987, pp. 21-32.

WITTGENSTEIN 1953.

Wittgenstein L., Trinchero M. (a cura di), *Ricerche filosofiche*, Torino 1967 (rist. 1953).

WOLFFLIN 2010.

Wolfflin H., *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Milano 2010.

CATALOGAZIONE	SUBCATALOGAZIONE		BUSTA	FASCICOLO	DATA FASCICOLO	
prefettura	serie I	vers. I	14	82	1862-70	
				86	1866-68	
			18	96	1869-79	
				97	1870-79	
	serie II	vers. I	36	75	1872	
				76	1872-74	
				78	1875	
				79	1876-77	
		vers. V		94	1865	
				96	1871-72	
		vers. II	492	1885		
		vers. III	392	1894-97		
	gabinetto	vers. IV	42	394	1904-06	
		vers. V	179	1884	1906-10	
			180	1884	1906-10	
			29	557b	1887-79	
			36	624/5	1888	
intendenza di Terra d' Otranto	affari generali e particolari dei comuni		35	717	1819	
				721	1824	
			38	762	1849-54	
			39	777	1831	
			40	800	1860	
	inventario materiale cartografico	cassettiera		762	1852	
				43/46	1525-1737	
				I	1525-27	
				II	1695	
				III	1724-72	
				IV	1728	
				V	1729	
				VI	1740	
				VII	(assente)	
				VIII	1745	
				IX	1745	
				X	1748-68	
				XI	1751	
				XII	1756	

DESCRIZIONE	SCANSIONATO CONSULTATO
apertura chiese e cappelle, ecc.	C
stato delle chiese delle corporazioni religiose	C
lavori a chiese - restauri - costruzioni ecc.	C
cappelle - chiese - santuari	C
uso dell'ex convento del Carmine da adibirsi a caserma militare	C
lavori nei locali nel convento del Carmine per adibirsi a caserma militare	C
ampliamento della caserma sita nei locali dell'ex convento dei Minori Osservanti denominato Tempio	C
sistemazione della caserma Tempio	C
spese per una nicchia e restauri della chiesa ex Teatini	S
occupazione delle truppe del locale del seminario	C
restauri al campanile del Rosario	C
locali a pian terreno dell'ex convento dei Teatini	C
edificio dei Teatini	C
edificio delle Angiolille. Sistemazione e adattamento per uso della Casa Municipale ed altri uffici pubblici	C
ex convento di San Giovanni trasformato in edificio scolastico Edmondo De Amicis	C
Mons. Salvatore Zola: informazioni sulla condotta morale e politica, comunicazione di normativa	C
confraternita SS M. del Carmine: carteggio relativo alla ricostruzione	C
erezione di parrocchie: S. Croce in Lecce, S. Francesco di Paola in Lecce	C
lavori di restauro, concessioni e acquisizioni S. M. della Porta in Lecce	C
lavori nel locale dei Teatini	C
lavori nella chiesa dei Teatini	C
locali del Carmine con pianta	C
controversia sul patronato della chiesa di S. Irene	C
censuazione dei locali nello spazio dell'ex monastero delle Alcantarine con pianta	C
iconografie della parte del soppresso convento del Carmine di proprietà del Comune con linea di progetto per la destinazione a caserma	C
chiese e conventi in Lecce. Atti Vari (20 fascicoletti)	C
chiesa S. M. degli Angeli (in latino)	C
seminario (in latino)	C
chiesa di S. M. della Carità	C
inventario dei beni delle chiese beneficali	C
monastero di S. Matteo	C
oratorio di S. Giuseppe	C
monastero della ?	C
confraternita di S. Marco	C
oratorio di S. M. della Provvidenza	C
cappella della Crocifissione nella chiesa di S. F. d'Assisi	C
chiesa di S. Irene	C
chiesa di S. Nicola	C

scritture delle università e feudi	atti diversi	19		XIII	1778
				XIV	1779
				XV	(assente)
				XVI	1783
				XVI I	1797
				XVI II	1797
				XIX	1797
				XX	(assente)
			43/47		1770-91

conservatorio di S. Leonardo	C
capitolo della Cattedrale	C
(assente)	C
monastero di S. Giovanni Evangelista più pianta	C
cappella del Crocifisso nella Chiesa Cattedrale	C
definitorio delle Carmelitane Scalze	C
mensa vescovile	C
(assente)	C
descrizione luoghi pii in Lecce (7 fascicoletti)	C

<u>POSIZIONE SCAFFALE</u>	<u>NUMERO ORDINALE SCAFFALE</u>	<u>CODICE SULLA FONTE</u>	<u>OGGETTO SUL SOTTOFASCICOLO</u>	<u>DATA BUSTA</u>	<u>DATA FASCICOLI</u>
IF	7	275	santa visita lecce città	1851/1880	1880
		276	santa visita lecce città		1880
		277	decreti di santa visita		1880
228		403	santa visita lecce città		
2B	1	404	santa visita lecce città	1952	1952

<u>CODICE SOTTOFASCICOLO</u>	<u>DESCRIZIONE</u>	<u>SCANSIONATO CONSULTATO</u>	<u>CATALOGAZIONE</u>
	descrizione dello stato delle chiese oggetto della santa visita del 1880	S	Fondo sante visite
	elenco e descrizione degli arredi suddivisi per chiese	C	
	elenco dei decreti vescovili relativi alla santa visita del 1880	C	
A	descrizione con domande standard chiese di Lecce - Duomo	S	229
A	descrizione con domande standard chiese di Lecce - San Giovanni Battista		
A	descrizione con domande standard chiese di Lecce - San Lazzaro		
A	descrizione con domande standard chiese di Lecce - San Matteo		
A	descrizione con domande standard chiese di Lecce - Santa Croce		
A	descrizione con domande standard chiese di Lecce - Santa Maria degli Angeli		
A	descrizione con domande standard chiese di Lecce - Santa Maria delle Grazie		
A 4.16	descrizione con domande standard "oratori" di Lecce - San Pasquale		
A 4.19	descrizione con domande standard "oratori" di Lecce - Chiesa del Bambino		
A 4.18	descrizione con domande standard "oratori" di Lecce - Chiesa della Nova		
A 4.17	descrizione con domande standard "oratori" di Lecce - Ciesa dei Teatini		
A 4.15	descrizione con domande standard "oratori" di Lecce - Chiesa delle Alcantarine		
A 4.14	descrizione con domande standard "oratori" di Lecce - Sant'Antonio da Padova		
A 4.13	descrizione con domande standard "oratori" di Lecce - San Giovanni Evangelista		
A 4.12	descrizione con domande standard "oratori" di Lecce - Santuario dell'Addolorata		
A 4.10	descrizione con domande standard "oratori" di Lecce - Sant'Anna		
A 4.9	descrizione con domande standard "oratori" di Lecce - Santa Chiara		
A 4.8	descrizione con domande standard "oratori" di Lecce - Chiesa del Carmine		
A 4.7	descrizione con domande standard "oratori" di Lecce - Santa Teresa		

2A	5	busta 44 - fasc. 358			
	6	busta 46 - fasc. 368 bis			
1E	6	busta 31 - fasc. 145		1748	
		busta 31 - fasc. 146		1748	
		busta 31 - fasc. 149 bis		1754	
1D	2	busta 20 - fasc. 48		1683	
	5	busta 20 - fasc. 74		1688	
1D	6	busta 24 - fasc. 89		1692	
1E	2	busta 27 - fasc. 118		1700	
		busta 27 - fasc. 122		1708	
4E	2	busta 29 - fasc. 133		1728	
		busta 29 - fasc. 134		1729	
	6	busta 31 - fasc. 143bis		1747	
		busta 31 - fasc. 148bis		1753	
2A	3	busta 42 - fasc. 314		1907	
	4	busta 43 - fasc. 340		1914	
	6	busta 46 - fasc. 373		1943	
1D	6	busta 24 - fasc. 91bis		1692	
1C	2	busta 13 - fasc. 27		1668	
1D	2	busta 20 - fasc. 51		1683	
	6	busta 24 - fasc. 90		1692	
1E	2	busta 27 - fasc. 117		1700	
	2	busta 27 - fasc. 121		1708	
	4	busta 29 - fasc. 134		1729	
	5	busta 30 - fasc. 135 bis		1742	
	6	busta 31 - fasc. 143		1747	
2A	3	busta 42 - fasc. 315		1907	
1D	2	busta 20 - fasc. 46		1683	
1F	4	busta 36 - fasc. 223		1822	
				1880	
				1880 bis	
2A	3	busta 42 - fasc. 321		1909	
1A	4	busta 2 - fasc. 7		1640	
1B	3	busta 9 - fasc. 21		1661	
1D	6	busta 24 - fasc. 88		1692	
	7	busta 25 - fasc. 100		1693	
1E	2	busta 27 - fasc. 119		1700	
	2	busta 27 - fasc. 122		1708	
2A	4	busta 43 - fasc. 339		1913	
				1880	
2A	3	busta 42 - fasc. 321		1908	
	4	busta 43 - fasc. 347		1920-23	

A 4.5	descrizione con domande standard "oratori" di Lecce - Santa Lucia		
A 4.3	descrizione con domande standard "oratori" di Lecce - Chiesa delle Scalze		
	Chiesa del Rosario	S	Fondo sante visite
	Chiesa delle Scalze		
	Chiesa di Sant'Anna	S	Fondo sante visite
	Chiesa di Santa Maria della Luce o San Matteo	S	Fondo sante visite
	San Sebastiano o delle Pentite	S	Fondo sante visite
	Santa Chiara	S	Fondo sante visite
	Santa Maria della Porta	S	Fondo sante visite
	San Giovanni Evangelista	S	Fondo sante visite
	Santa Maria degli Angeli	S	Fondo sante visite
	San Lazzaro	S	Fondo sante visite

	6	busta 46 - fasc. 374		1943	
				1880	
2A	4	busta 44 - fasc. 359		1924	
1A	1	busta 1 - fasc. 1		1577	
	1	busta 1 - fasc. 1		1601- 02	
1C	5	busta 16 - fasc. 29		1672	
1D	4	busta 22 - fasc. 69		1687	
1E	2	busta 27 - fasc. 123		1708	
1F	3	busta 35 - fasc. 208		1822	
				1880	
2A	1	busta 40 - fasc. 286		1886	
	2	busta 41 - fasc. 297		1903-04	
	3	busta 42 - fasc. 323		1911-14	
	6	busta 46 - fasc. 370		1938	
				1627	
				1628	
1C	4	busta 15 - fasc. 28 bis		1663	
				1627	
				1822	
				1832	
				1876	
				1881	
				1903	
				1906	
				1911	
				1922	
2A	6	busta 46 - fasc. 370		1937	
				1943	

	Seminario	S	Fondo sante visite
	Duomo - Santa Maria Assunta	S	Fondo sante visite
	Annotazioni e decreti in Lecce e diocesi	C	Fondo sante visite
	Sinodo diocesano		
	Visita personale al clero di Lecce		
	Relatio ad limina		
	Sinodo diocesano		
	Visita ad limina		
	Relatio ad limina		
	Santa Maria delle Grazie	S	Fondo sante visite



V



# V

## LA COLONNA NEGLI ALTARI BAROCCHI

### LA LEGGENDA DEL TEMPIO DI SALOMONE

L'importanza e il costante impiego della colonna tortile nell'architettura barocca, dapprima elemento carico di significato religioso e simbolico, fino a divenire elemento autonomo con una propria codificazione nel sistema degli ordini architettonici, può essere compresa a seguito di un'attenta analisi storica che affonda le radici nell'origine del mito che da sempre accompagna questo elemento, riconducendolo alle sorti del Tempio di Salomone dal quale avrà origine l'etimologia del termine "salomonica". Nella tradizione giudaico-cristiana Salomonne costruisce il Tempio di Gerusalemme seguendo le proporzioni dettate da Dio a Mosè per il tabernacolo, quindi Dio è il vero architetto, di conseguenza il Tempio più volte distrutto e ricostruito, eserciterà una grande influenza sugli storici, artisti, teologi dal punto di vista formale e teologo.

*Fig. 1. Atribuzione ignota, Villa di Publio Fannio Sinstor, Museo cristiano e tesoro del duomo, affresco con colonne vitinee ,Boscoreale, I sec.*

Nel 70 d.C con la distruzione definitiva del Tempio avrà inizio il mito di questa architettura divina, che sarà oggetto di numerosi dibattiti e costituirà il modello di riferimento per le successive architetture.

La leggenda che contribuisce alla fortuna e diffusione delle colonne tortili è quella secondo la quale le colonne impiegate da Costantino nel IV secolo d.C nella costruzione della pergola di San Pietro, in seguito iperbolizzata nel Baldacchino di Bernini, provenivano dallo spoglio del Tempio di Salomone a Gerusalemme. In realtà la loro prima apparizione precede la leggenda, gli storici sottolineano come questo tipo di colonne con la decorazione a tralci di vite e grappoli d'uva è attestata fin dall'arte

237



palestinese e giudaica del IV secolo a.C, dall'arte antica e imperiale nei misteri dionisiaci come simbolo di morte e resurrezione, come dimostrano dei ritrovamenti di colonne con decorazione vegetale e rappresentazioni parietali nelle ville a Pompei ed Ercolano<sup>1</sup> (*Fig. 1*) e dall'arte paleocristiana III-IV secolo d.C. come dimostrano alcuni rinvenimenti di sarcofagi<sup>2</sup> (*Fig. 2*) con scene che ritraggono questo elemento spiraliforme che riprende il tema della vite eucaristica. Presenti nell'architettura romanica, in facciata per enfatizzare i portali, ma soprattutto all'interno di chiostri, spesso binate e "in-

1 In particolare nella casa Vetti e in quella di Boscoreale sono presenti pilastri con decorazione vitinea.

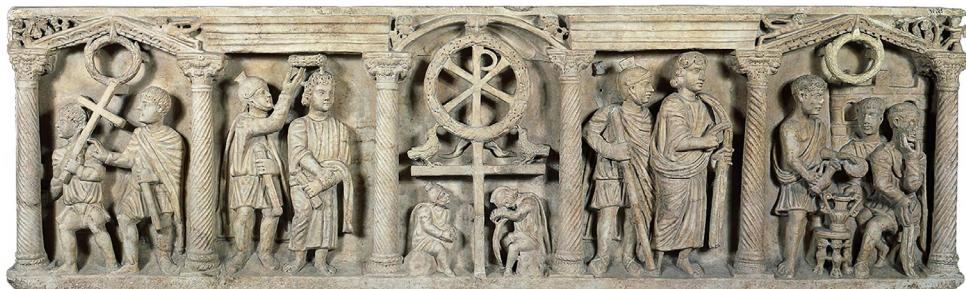
2 Uno degli esempi più noti, considerato l'apice della scultura cristiana, è il sarcofago di Junio Bassus, prefectus urbis morto nel 359 d.C. conservato nel museo del Tesoro in Vaticano. Ritrovato durante gli scavi effettuati nella basilica di S.Pietro, porta scolpite, su due ordini sovrapposti scene dell'Antico e Nuovo Testamento con al centro la figura di Cristo, scandite da colonne cilindriche con decorazione spiraliforme a sostegno di architravi ed archi ribassati.

trecciate" (*Fig. 3*), vengono abbandonate nel primo Rinascimento per poi essere riprese, all'inizio del XVI secolo nelle raffigurazioni pittoriche, come elemento di riconoscibilità spaziale e temporale da importanti pittori del Rinascimento italiano come Raffaello, Vasari (*Fig. 4*) e in un secondo momento apparirà nello scenario architettonico con Giulio Romano<sup>3</sup> (*Fig. 5*).

#### L'INFLUENZA DELLA CONTRORIFORMA SULLA PRATICA ARTISTICA

Un ruolo fondamentale lo svolge la Controriforma che segna una cesura con la cultura precedente, canonizza l'utilizzo dell'ordine salomonico per affermare il rinnovato potere della Chiesa con la necessità di contrastare gli studi eretici condotti sulla Bibbia con il fine ultimo di ristabilire la supremazia della Chiesa romana. La letteratura religiosa

3 Nella facciata denominata la Rustica a Mantova le colonne dal fusto striato interrompono le bozze di un rustico poderoso, impedendolo di espandersi.



della Controriforma, l'utilizzo delle colonne tortili nell'architettura cinquecentesca, le diverse ricostruzioni del Tempio condotte dai religiosi sono rivolte alla ricerca dell'es- senza artistica e architettonica veramente cristiana, la volontà di restituire l'ordine architettonico del Tempio doveva contribuire alla conoscenza di questa architettura divina. Il Tempio di Salomone diviene simbolo dell'unione di Antico e Nuovo Testamento, assume un ruolo fondamentale in un periodo in cui la ricerca artistico religiosa trova nelle Sacre Scritture una risposta al paganesimo ed essendo un'architettura costruita secondo dettami divini fornisce un modello da emulare che non può essere messo in discussione. La struttura del Tempio con i suoi ornamenti può essere replicata negli edifici religiosi successivi in quanto segue le leggi e le proporzioni volute da Dio e quindi esenti da ogni tipo di critica. I protestanti si scagliano contro la Chiesa rivolgendo aspre critiche nei confronti del culto delle immagini, in quanto ostentazione di ricchezza, strumento di propaganda e affermazione del potere; nel corso del '600 numerosi saranno gli studi d'opposizione al culto delle immagini sacre pubblicati dai protestanti come Martin Lutero, Calvino, in risposta ai quali la Chiesa Cattolica promuoverà la lettura e lo studio dettagliato delle Sacre scritture e dell'Antico Testamento con un'analisi attenta dell'ordine architettonico del Tempio. A seguito di questa querelle che vede



239

(a fronte) Fig. 2. Atribuzione ignota, Sarcofago con scene della Passione, Museo del Tesoro, Sagrestia Vaticana, 340 d.C.

(in alto) Fig. 3. Vassalletto, Chiostro di San Giovanni in Laterano, Roma, 1215-1232



Fig. 4. G. Stradano su disegno di G. Vasari, Assuero incorona Ester, Palazzo Vecchio, Sala di Ester, Firenze, 1561

fronteggiarsi numerosi teologi e teorici sarà la convocazione del Concilio di Trento nel 1542, con durata di vent'un anni, dove verranno promulgati i dettami della dottrina cattolica. In questa fase di rinnovamento il culto dell'Eucarestia assume un ruolo significativo che influenzera anche la pratica artistica, verranno progettati luoghi appositi per la custodia dell'ostia, il tabernacolo con la sua forma riecheggia l'idea del Tempio come elemento che conserva il corpo di Cristo, a conferma di questo, viene chiamato più volte "Nuova Arca dell'Alleanza"<sup>4</sup> assumendo una posizione privilegiata sull'altare maggiore o in preziose cappelle. Un ruolo fondamentale assume l'opera di Andrea Gilio destinata perlopiù ai pittori, coinvolge anche l'architettura, fornendo agli artisti delle indicazioni sull'utilizzo degli ordini architettonici e sulla decorazione delle colonne evitando di arricchirle con «capricci senza regola e senza legge alcuna»<sup>5</sup>. L'attenzione di Gilio si pone sull'effettivo valore simbolico e naturalistico degli ornati di queste colonne, rivolgendo una critica ai temi e soggetti delle rappresentazioni pittoriche e scultoree, che considera:

mostri che la natura non gli può fare.  
Vediamo in quella città a le volte i termini che voi dicevi , a le volte mezzi

<sup>4</sup> III Re 6, 20.

<sup>5</sup> GILIO 1564.

uomini e mezzi serpenti , a le volte animali contraffatti (....) e a quanto alle viti, all'edere et ai trofei antichi che si dipingono per le colonne et anco si scolpiscono ,dico chei può fra le belle finzioni passare, perché l'edera si va abbarbicando per le mura e per le colonne , e così anco le viti. Perché non sono questi che fanno il sostenere , ma solo l'ornamento, alcuni a le volte fingono uccelli che vadino per mangiare l'uva i i graneli de l'edera, e fanciulli che vi si aggrappano per pigliarli<sup>6</sup>.

Nel 1582 viene pubblicata l'opera di Gabriele Paleotti<sup>7</sup>, artista e arcivescovo di Bologna nel quale sono ammesse le decorazioni della chiesa ,l'uso dei broccati, dei ricami , dei fregi, del marmo,del porfido e del bronzo, che possono essere adottati nei pavimenti, muri, o ad altri elementi nel rispetto del decoro del luogo. Un trattato fondamentale per la riforma dell'architettura ecclesiastica è quello di Carlo Borromeo<sup>8</sup> dove vengono forniti una serie di precetti che l'artista deve seguire nella costruzione delle fabbriche ecclesiastiche , dai dettagli costruttivi generali fino all'arredo sacro, l'architetto deve conoscere bene la liturgia per interpretarla divenendo un sapiente esecutore.

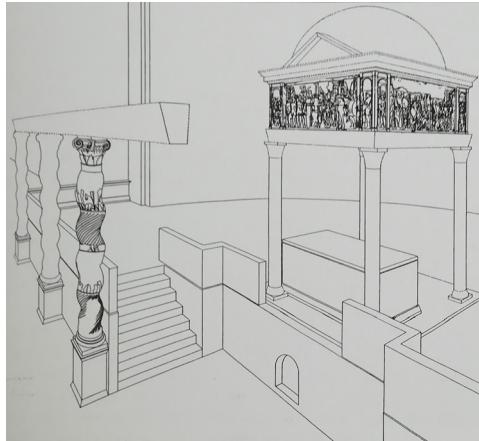
<sup>6</sup> Ivi, p. 17.

<sup>7</sup> PALEOTTI 1582, libro II, cap.XII, p. 305.

<sup>8</sup> BORROMEO 1577.







(pag. precedente) Fig.5. Giulio Romano, *La rustica*, particolare della facciata, Mantova, 1560

(in alto) Fig.6. Atribuzione ignota, Ricostruzione della prima sistemazione della pergula costantiniana, WARD PERKINS 1952

(a fronte) Fig.7. Bernini, Baldacchino di San Pietro, San Pietro in vaticano, Roma, 1622-24

#### LA PERGULA COSTANTINIANA E IL BALDACCHINO DI BERNINI

Costantino nei primi anni del IV secolo inizia la costruzione della basilica vaticana per onorare la tomba dell'apostolo San Pietro, primo vescovo romano e martire. L'intento era quello di realizzare un edificio grandioso che seguisse il modello del Tempio e che potesse glorificare la memoria dell'apostolo tanto da divenire luogo di numerosi pellegrinaggi da tutto il mondo. L'oggetto di innumerevoli studi è il ciborio le cui ricostruzioni, avvenute a seguito degli scavi archeologici, mostrano una struttura leggermente rialzata rispetto al piano del pavimento, costituito da colonne tortili collegate tra loro da un architrave su cui poggiavano due archi liberi incrociati, nella cripta sottostante vi era la tomba di San Pietro mentre l'altare era di posizione incerta probabilmente costituito da una struttura mobile. Successivamente sotto Gregorio III (731-42) le colonne tortili dell'antica pergula verranno poste su di un unico fronte schermendo l'aria sacra caratterizzata da ciborio con copertura piramidale (Fig.6). La pergula costantiniana costituirà il progetto preliminare del grandioso baldacchino realizzato da Bernini nel 1624 divenendo il modello di riferimento per le architetture successive per il suo aspetto formale e simbolico costituendo il preludio alla diffusione dell'ordine salomonico (Fig.7).



Bernini adotta una soluzione che pone rimedio al complesso nodo spaziale, restituendo la centralità e andando incontro alle rinnovate esigenze della chiesa riformata.

Nel 1622 sotto il papa Urbano VIII iniziarono i lavori per la realizzazione del baldacchino progettando delle colonne tortili di ordine gigante, utilizzando quelle dell'antica pergola nelle logge delle reliquie posizionate nei pilastri che sorreggono la cupola (*Fig.8*). La scelta di adoperare il bronzo anziché la pietra è dovuto probabilmente alla volontà di riecheggiare le mitiche antiche colonne di bronzo, *Boaz e Jachin*<sup>9</sup>, del vestibolo

d'accesso del Tempio. Bernini non propone un progetto fedele all'antica pergola, oltre ad adoperare misure e materiale differente, realizza delle colonne divise in tre rotti da anelli in lamina d'oro e sostituisce la tradizionale decorazione con tralci di vite con tralci e foglie d'alloro, putti ed emblemi della famiglia Barberini. Il fusto presenta alla base larghe foglie d'acanto da cui partono profonde scanalature elicoidali, mentre i restanti due terzi sono decorati e coronati da capitello composito raggiungendo un'altezza di undici metri. Le colonne sono congiunte tramite una trabeazione concava, adornata da drappi, tipica del Barocco, alla quale si collegano con dadi di matrice brunelleschiana conferendo un aspetto più slanciato, ascensionale, proiettato verso la cupola, con carattere innovativo e scenografico. La parte superiore presenta quattro volute congiunte al centro, coronate da un globo con croce, in corrispondenza delle colonne putti che sorreggono festoni e su di un lato, a sottolineare la commissione del papa, un putto che alza al cielo un corpo d'ape rovesciato, stemma della famiglia Barberini.



*Fig.8. fotomontaggio di M.Fagiolo, ottagono dei piloni intersecato dall'ideale Tempio circolare costituito dalle quattro edicole con le otto originarie colonne salomoniche, San Pietro in Vaticano*

## LA COLONNA SALOMONICA NELLA TEORIA ARCHITETTONICA

Terminato il baldacchino berniniano consideriamo adesso lo studio e i modelli di colonne tortili nella trattistica che, partendo dal Vignola, affrontano la questione della costruzione geometrica. In una prima fase certamente la leggenda salomonica ha influito notevolmente sulla diffusione di tale colonna, successivamente la pubblicazione di innumerevoli trattati ha facilitato la divulgazione di tale ordine, sin dal XV secolo artisti, teorici pur non riuscendo a classificarle hanno certificato l'esistenza, limitandosi in una prima fase a descriverne i vari aspetti riportando alcune notizie sulle origini, mettendo in evidenza il loro ruolo di reliquie. Uno dei primi trattatisti che affronta tale tema è Filarete con il "Trattato di Architettura" descrive queste colonne fuori dai canoni degli ordini classici. Filarete sostiene

che colui che le fe le traesse da qualche arbore, che lu forse vide, che su per lo piè andava ellera, la quale forma prese e adattolla a quelle colonne. E forse c'era su uccelli et altri animali (...)<sup>10</sup>.

10 FILARETE 1464, libro VIII.

Inoltre fa riferimento all'origine gerosolimitana «Dicono alcuni che vengono di Gerusalemme».

In seguito abbiamo Leon Battista Alberti che affronta il tema nel "De Re Aedificatoria"- senza soffermarsi sulla loro collocazione o significato ma anche lui sostiene che la torsione del fusto deriva dal modello vegetale:

Altrove furono erette colonne tutte rivestite di bampini ravvolti e affolate di uccelli in rilievo. Tuttavia alla solennità del tempio meglio si addice la colonna pura e liscia<sup>11</sup>.

Luca Pacioli nel "De divina proporzione" pone l'attenzione sulle regole che caratterizzano l'aspetto architettonico delle colonne:

247

de queste non si dà norma se non quanto a loro altezza e basa e capitello , ma non del tal viticcio; perochè po' essere più stretto e più largo , a libito de l'occhio.

Pacioli fa riferimento all'origine di tali colonne chesonno nanze a l'altare de Santo Pietro fatte a vite, furono portate da Ierusalem tratte del tempio de Salomon (...)<sup>12</sup>. Sebastiano Serlio nel "Libro Estraordinario"<sup>13</sup> presenta il progetto di

11 ALBERTI 1485, libro VIII, cap. 9.

12 PACIOLI 1509, cap.VIII, pp. 124-125.

13 SERLIO 1551, tav. 13.

un portale con colonne di provenienza dal Tempio di Gerusalemme, riferendosi a quelle petriane ma non ricordandole ne elabora una versione perlopiù classicista. Le colonne non sono tortili ma con fusto cilindrico divise in treparti da anelli: la prima con scanalature verticali, la seconda a spirale e quella superiore intrecciata, in questo si legge un riferimento alle colonne *Jachin* e *Boaz* del vestibolo d'accesso del Tempio. Tra il XVI e XVIII secolo il dibattito tra teologi e artisti si pone maggiormente sulle colonne che sul tempio stesso in quanto «mentre questo si giudicava irricostruibile, la forma delle colonne invece poteva essere imitata in edifici di diverso tipo».<sup>14</sup>

Nel 1596 i gesuiti Villalpando, architetto di corte di Filippo II e Jeronimo Prado uomo della Compagnia del Gesù, pubblicano l'opera divisa in tre tomi "*Hieronimi Pradi et Joannis Baptistae Villalpandi et Societate Jesus in Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitanorum*". Quest'opera si pone in un periodo di fermento salomonico che attraversa la Spagna e riscontrerà molto successo in quanto introduce l'architettura in ambito teologico, fornisce teorie e sviluppi pratici, considera il tempio sognato da Ezechiele non come

<sup>14</sup> "Mientras éste se juzgaba irreconstruible, la forma de las columnas si podía ser fácilmente imitada en edificios de diversa naturaleza". RAMIREZ 1981 b, p. 202.

15 VILLALPANDO , PRADO 1596.

frutto della sua immaginazione ma un Tempio che rappresenta la Chiesa, voluto da Dio, architetto supremo, che si serve di Salomon per la costruzione e di Ezechiele per la divulgazione e conoscenza di esso. Villalpando è una figura emergente della Controriforma sostiene l'importanza delle immagini religiose per avvicinare i fedeli ai misteri della fede. Critico nei confronti di chi non rappresenta degnamente l'architettura divina e perciò elabora una serie di disegni che rappresentano un edificio che riflette la divinità nella struttura architettonica. La grande idea innovatrice dei gesuiti consiste nel realizzare il disegno di un archetipo, di fornire un primo modello esemplare, così l'architettura del Tempio assume un valore canonico per tutte le successive ricostruzioni. Introducono quindi nel loro sistema un sesto ordine armonico o salomonico che è l'archetipo di tutti gli altri.

La matrice di questo ordine sono le colonne bronzee del vestibolo d'accesso al Tempio che costituisce la base di un sistema proporzionale che è alla base dell'intera fabbrica. I due religiosi tramite i passi delle Sacre Scritture , delle descrizioni e studi condotti da Giuseppe Flavio<sup>16</sup> e la codificazione degli ordini di Vitruvio definiscono per il tempio un ordine misto, composto da colonna corinzia, trabeazione dorica, e capitello come variante di quello corinzio perché le foglie

16 FLAVIO 1549.

d'acanto sono sostituite da quelle di palma con frutti. Riescono così a conciliare testi sacri e ordine classico individuando l'ordine corinzio come unico in grado di rappresentare l'architettura divina. La ricostruzione dell'ordine condotta da Villalpando risulta incongruente con quella condotta nelle Sacre Scritture dove le colonne hanno un'altezza di diciotto cubiti e una circonferenza di dodici con un rapporto proporzionale maggiore di 1:5, lontano quindi dallo slanciato ordine corinzio. Villalpando attribuisce tale incongruenza ad una errata interpretazione dei testi, sostenendo che la misura di dodici cubiti della circonferenza riguarda entrambe le colonne, ottenendo così una colonna con un rapporto proporzionale di 1:10 corrispondente all'ordine corinzio canonizzato da Vitruvio.

L'opera di Villalpando susciterà molte critiche tra il 1604 e il 1605, subito dopo la pubblicazione degli ultimi volumi, in particolare un'aspra polemica viene sollevata dal sivigliano Pablo de Cèspedes autore del "Discurso sobre el templo de salomon"<sup>17</sup>. L'opera è una critica a Villalpando per aver creato arbitrariamente un nuovo ordine architettonico che non ha alcun riscontro storico nel Tempio, demolendo anche la credibilità di Vitruvio. Ritiene il nuovo ordine armonico appartenente ad un edificio immaginario e non al tempio di Salomone perciò

risulta errato ritenerlo archetipo degli altri ordini architettonici.

Importante è il "tratado de la architectura"<sup>18</sup> di Juan Carlos de la Faile, un manoscritto di trentanove pagine inedito dove viene citato Vitruvio, Serlio e Palladio che sarà importante in tale contesto. Nella Descrizione dei modi di proiezioni che usano gli architetti viene indicata la costruzione geometrica della colonna tortile, con il fusto diviso in tre parti segnate da collarini e decorato con scanalature alternate concave e convesse, e può essere decorato con vite o foglie dando luogo ad una colonna salomonica. Quindi anche qui viene esplicitata la convinzione dell'origine di tale colonna dal Tempio di Gerusalemme. In Spagna questi trattati costituiranno uno strumento fondamentale durante la cosiddetta «febbre salomonica»<sup>19</sup> per la realizzazione di tale colonna che diviene, a partire dal XVII secolo, una costante che caratterizza numerose cappelle, *retablos*, portali, facciate. Un contributo fondamentale è dato dalla committenza religiosa, dotata di forte competenza culturale e teologica e in parte artistico-architettonica. In particolare venivano stipulati contratti tra artisti e committenti con clausole ben precise, i progetti rappresentavano una guida generale in cui veniva stabilita con chiarezza la struttura architettonica e il soggetto delle immagini,

17 DE CESPEDES 1604.

18 DE LA FAILLE 1636, parte II, cap. V.

19 TUZI 2002, p. 169.

lasciando l'artista libero nel caso di variazioni in corso d'opera. Il successo dei numerosi trattati di architettura che condurranno il barocco ad un uso sempre maggiore della colonna tortile è legato soprattutto alle illustrazioni dei modelli che permettono la comprensione del metodo compositivo da adottare, costituendo un repertorio da cui trarre ispirazione, tanto che in alcuni contratti il committente allega il modello teorico da seguire nella realizzazione. Il trattato di Juan Ricci "La Pintura Sabia"<sup>20</sup> è quello più diffuso e utilizzato per la modellazione delle colonne tortili nel corso del '600 e '700 nel Nuovo Mondo.

Un ulteriore influenza verrà esercitata dal trattato di Caramuel l'"*Arquitectura civil Recta y Obliqua*"<sup>21</sup> che ha contribuito all'evoluzione dei *retablos* barocchi fornendo la costruzione della colonna tortile da lui definita ordine mosaico in tavole illustrate e utilizzando nel frontespizio l'immagine di un baldacchino su modello del berniniano con colonne divise in tre rocchi da anelli: il terzo inferiore con scanalature elicoidali e i restanti due terzi superiori con tralci d'alloro e putti di ispirazione romana. Costituirà un importante riferimento anche in Italia come si può osservare da alcuni esempi siciliani dove viene conservata una copia di tale trattato e poi in tutta l'Italia

meridionale grazie anche alla sua permanenza nella seconda metà del XVII secolo. Ulteriori trattati di riferimento sono quelli di Andrea Pozzo<sup>22</sup> e Guarino Guarini<sup>23</sup> che con le loro illustrazioni condurranno alla diffusione di questo ordine. L'estensione dell'ondulazione lungo tutta la trabeazione definita «ordine corinzio supremo»<sup>24</sup> verrà così adottata in Messico in numerosi edifici religiosi. Un contributo alla diffusione delle colonne tortili è dato dai disegni, incisioni estratti dai trattati, che circolavano attraverso le scuole e gli atelier, considerati più importanti degli stessi trattati in quanto gli artigiani che realizzano i *retablos* e gli altari spesso non sapevano leggere quindi facevano riferimento unicamente alle tavole illustrate. Fondamentali anche le guide illustrate di Roma con le rappresentazioni del Baldacchino berniniano e degli altari delle reliquie dotati di notizie storico-artistiche riguardanti la colonna tortile e il Tempio. Numerose sono nel XVII le pubblicazioni di guide con contenuti artistici intese come corrente storiografica indipendente il cui destinatario principale è il viaggiatore colto, identificandosi così, in questo periodo di scarsità teorica, nel veicolo principale per la circolazione di letteratura artistica.

20 RICCI 1660.

21 DE LOBKOWITZ 1680, Tratado V, Articulo XIII.

22 POZZO 1693.

23 GUARINI 1737.

24 IBIDEM.

## L'EVOLUZIONE DELLA COLONNA TORTILE SALEN-TINA

Le colonne tortili diventano un elemento dominante dello scenario architettonico barocco, ampiamente utilizzate nelle facciate delle chiese e negli altari tanto che Bazin afferma «se fossi io a scegliere un emblema dell'arte sacra barocca sceglierrei la colonna salomonica(..)»<sup>25</sup>. L'interesse nell'adoperare la colonna con fusto elicoidale è dovuto al fatto che costituisce un supporto ornato e arricchito nel suo profilo oltre a suggerire un alleggerimento delle trabeazioni e dei carichi che sostiene , producendo un' immagine ascensionale. L'ondulazione ritmica del fusto e la decorazione vitinea servivano ad accentuare la ricerca di movimento, leggerezza e a conferire un forte chiaroscuro. L'utilizzo della linea curva secondo Francisco de La Maza

è una necessità interna insuperabile, che spronava gli uomini del barocco a esprimersi in eterno movimento e questo si poteva ottenere con la linea curva, ritorcendola, facendo con essa artifici simbolici di uno stato spirituale in lotta con se stesso<sup>26</sup>.

25 “Si j'avais à choisir un emblème de l'art sacré baroque je prendrai la colonne salomonique (..)”. BAZIN 1981, pp. 56-62.

26 “Una necesidad interna insuperable, que empujaba a los ombres del Barroco a expresarse en eterno movi-

Nel corso dei secoli dal '600 al '700 numerose saranno le tipologie di colonne che vengono elaborate e che domineranno lo scenario architettonico, distaccandosi sempre più dai modelli petriani e da quello berniniano. Attraverso un'attenta analisi condotta sugli altari salentini, a seguito di una campagna fotografica e di rilievo, è stato possibile individuare gli elementi locali comuni e le diverse configurazioni che assumono nel tempo, che consentono di seguirne una lenta evoluzione: in una prima fase le colonne assumono un aspetto più imponente, con fusti cilindrici avvolti da tralci di vite con andamento a spirale, in seguito abbiamo colonne dal fusto massiccio con spirale che tende ad assottigliarsi salendo, accentuando l'effetto ascensionale, per poi diventare sempre più slanciate ed esili. Alla variazione del fusto si affianca un'evoluzione anche della decorazione che lo avvolge, inizialmente prevalgono tralci di vite e grappoli d'uva , in ricordo della vite eucaristica, e delle colonne petriane; in seguito appariranno foglie di alloro, larghe foglie di acanto in quanto conferiscono maggiore dinamismo. Questa decorazione fitomorfa diventerà talmente ricca ed esuberante da correggere le zone del fusto da eventuali imperfezioni, con una progressiva perdita di significato

miento, y que esto sólo podría lograrse mediante la linea curva, retorciéndola, haciendo con ella artificios simbólicos de un estado spiritual en lucha consigo mismo”. DE LA MAZA 1950, p. 31.

simbolico e religioso originario, come afferma Bazin si assiste ad una «perdita di forza espressiva»<sup>27</sup>. Un aspetto importante da analizzare è il numero di spire che varia solitamente da cinque a sette nel caso di ordine gigante, condizionato da ragioni estetiche, si ha un riscontro maggiore nell'utilizzo di colonne con sei spire, quattro nel caso di colonna con il primo terzo con basamento cilindrico scolpito; in questo periodo di grande diffusione dei trattati, un'influenza viene esercitata dal monaco benedettino Juan Ricci, il quale ha canonizzato l'utilizzo della colonna salomonica a sei spire. Interessante risulta essere la disposizione di tali colonne in relazione all'altare: dalle colonne singole alle colonne binate, all'ordine trino con una terza colonna di rinforzo posta su un differente piano prospettico. Fondamentale è l'indicazione, che il teologo Juan Caramuel de Lobkowitz fornisce tramite il suo trattato di architettura, circa il loro posizionamento: nel caso di colonna singola la direzione dei giri può essere rivolta indifferentemente in un senso o nell'altro, ma se sono doppie o quadruple devono essere sempre disposte simmetricamente rispetto al centro.<sup>28</sup>

27 “ces évocations de la nature, d'autant plus poétiques qu'elles projettent l'imagination de l'humain séjour vers l'au-delà, vont disparaître avec la colonne salomonique”. Bazin 1981, p.58.

28 “si se erige una Coluna sola, las vueltas puede ser hacia donde quisieres. Si se erigen dos, como se suele

#### METODOLOGIA E REGOLE COSTRUTTIVE: LA COLONNA TORTILE E I SUOI MODELLI

La ricerca condotta sugli altari barocchi salentini, definiti delle architetture nelle architetture, dei veri e propri gioielli del patrimonio artistico e culturale leccese, ha posto la nostra attenzione su di uno degli elementi che più li caratterizzano: le colonne salomoniche. L'analisi, in particolare, è stata condotta su di un campione di altari che presentano tali colonne, conferendo un'immagine scenografica e plastica tale da poter far emergere riflessioni riguardo quello che potrebbe essere l'evoluzione della colonna sotto l'aspetto architettonico ed in seguito stilistico. Fondamentale è stato seguire parallelamente tre tipologie di studio: un'accurata analisi di rilievo attraverso la tecnologia laser scanner 3D e metodologie classiche; ricerca archivistica con lettura di visite pastorali, fonti storiche, atti notarili, epigrafi, iconografia; un'attenta lettura, traduzione dei trattati dell'epoca e studio delle tavole illustrate ad essi allegate; ed infine una campagna fotografica con l'utilizzo di un opportuno cavalletto. Tali procedure hanno permesso di fornire un ridisegno preciso e

hacer en un altar, es yerro, que se comette mucadas veces, el hechar las vueltas hacia un lado. Y assi es cierto, que han de ir encontradas; si fueren cuatro las de un lado han de torcerse de un mismo modo, y las otras dos al contrario”. DE LOBKOWITZ 1678, Tratado V, art. XIII, p. 76.

analitico di queste architetture, in seguito disposte lungo un diagramma lineare, con indicate date e codici d'altare di appartenenza -del quale in precedenza è stata fornita una ricostruzione 3D- e possibili autori, verificando, lì dove ci fosse incertezza di attribuzione, la loro effettiva presenza a Lecce in un determinato arco temporale. L'elevato numero di altari barocchi presenti nelle chiese di Lecce -circa duecento, di cui rappresentano l'arredo più ricco, prezioso e caratterizzante, ha fatto sì che il tentativo di catalogazione e attribuzione dei vari scultori-architetti risulti piuttosto complicato in quanto le numerose richieste da parte del mercato artistico ha condotto le botteghe affermate a specializzarsi maggiormente, imitando lo stile degli scultori di maggior prestigio. Certamente un'importante contributo nella realizzazione di queste architetture e diffusione di colonne tortili è dato dal materiale, ovvero la pietra leccese, definita anche "pietra gentile", in quanto roccia calcarea rinomata per la sua plasmabilità dettata dalla presenza di argilla, per cui facilmente modellabile, morbida al taglio dello scalpello. Il movimento organicistico della colonna come ben sappiamo è spesso collegato ad elementi naturali : da un lato rievoca tronchi, rami, o l'andamento di viticci, dall'altro la linea sinuosa del serpente. A quest'ultimo si attribuisce non solo l'aspetto formale ma anche simbolico, sap-

piamo infatti che nella *Genesi* il serpente è simbolo del male o di demonicità, mentre nel mondo classico assume valenza positiva, associandosi alle immagini delle Dee Madri o degli spiriti ctonii in quanto *genius loci*. In realtà l'andamento serpentino assume una maggiore valenza se collegato ad un'ipotesi di genesi costruttiva della colonna spiraliiforme; il metodo di tracciamento della colonna adottato da scalpellini, plasticatori, intagliatori potrebbe essere quello di avvolgere attorno al fusto cilindrico una corda avvolta a guisa di serpente effettuando dei solchi tra spira e spira. A questo metodo poi faranno fronte i numerosi trattatisti fornendo regole di proporzionamento, rastremazione e correzioni ottiche. Disponendo le colonne in successione cronologica dall'inizio del XVI secolo fino al XIX secolo è possibile fornire delle indicazioni riguardo l'evoluzione nel corso degli anni e del mutamento della loro conformazione dall'origine di questo andamento a spirale fino alla loro scomparsa con l'apparizione della cariatide e dello stile *rocaille*. L'analisi di questa catalogazione mette in evidenza come le prime colonne fossero ancora cilindriche, la prima rappresentazione appartiene all'altare di Sant'Andrea Avellino della chiesa di Santa Croce (1525-1568) attribuita allo scultore Gabriele Riccardi (Tav. 1); il fusto cilindrico si presenta avvolto da una decorazione vegetale regolarizzata da un preciso disegno geometrico tanto da

segnare l'asse mediano del fusto. Questo modello rispecchia perfettamente i primi modelli, preannunciando quella che sarà la nascita della colonna vitinea; lo scultore adotta un tipo di fogliame a punta lanceolata in diverse dimensioni e forme, caratteristica adoperata non solo dal Riccardi, sarà infatti un motivo ricorrente della figura di Giuseppe Zimbalo come è possibile notare nell'altare di San Bernardino Realino, nel braccio destro del transetto della Chiesa del Gesù. Emerge così un'architettura semplificata, composta, stilizzata sottesa ancora a rigide geometrie, assumendo un aspetto neocinquecentesco, di grazia classicheggiante con una qualità e resa esecutiva ben diversa da quello che sarà lo sviluppo dell'ambiente scultoreo leccese. Il primo terzo della colonna assume una geometria scultorea differente, ad evidenziare il distacco dai restanti due terzi è una modanatura con giri di foglie d'acanto, dando l'idea se pur prematura di un vero e proprio basamento. Questo elemento assumerà una forma plastica maggiore nelle successive colonne analizzate: l'altare della Vergine di Loreto nella chiesa del Gesù di Antonio Zimbalo e l'alta-

re delle Reliquie nella chiesa di Santa Croce (1637) attribuito a Cesare Penna, qui appare la decorazione vitinea che avvolge il fusto come un'aspirale, nel primo caso lo Zimbalo adopera ancora le scanalature (*Tav.2-3*). Nella catalogazione di tali colonne è stato opportuno inserire in successione cronologica i disegni dei numerosi trattatisti che dal XVI al XVIII secolo affronteranno una serie di dibattiti riguardanti dettami geometrici e costruttivi ,contribuendo alla divulgazione dell'ordine salomonico fuoriuscendo dai canoni degli ordini classici.

I principali riferimenti presi in considerazione sono:

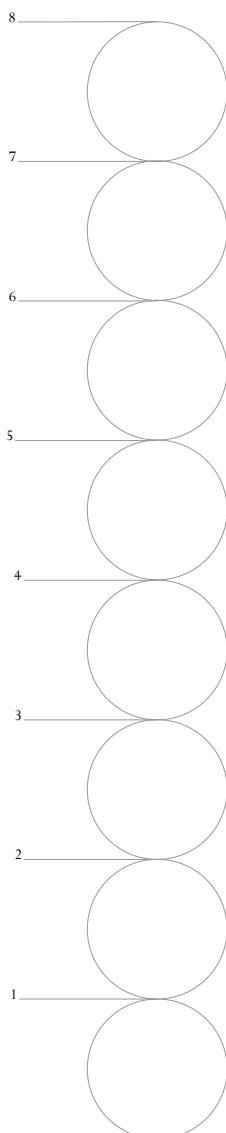
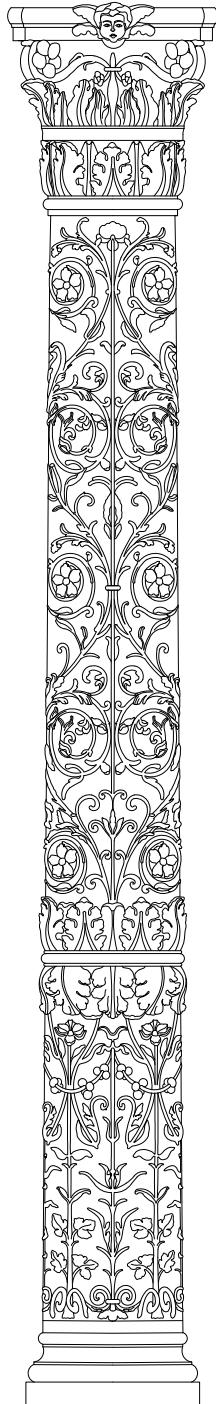
- ALBRECHT DURER, *Underweisung der Messung*, 1525;
- JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA, *Regula dell'i cinque ordini di architettura*, 1562;
- JUAN RICCI, *La Pintura Sabia*, 1660;
- GEORG-CASPAR ERASMUS, *Das Seulen-Buch*, 1666;
- JUAN CARAMUEL, *Architectura Civil Recta y Obliqua*, 1678;
- ANDREA POZZO, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 1692;
- MARTINEZ DE IRALA, *Metodo suicinto y*

(a fronte) Tav.1. Gabriele Riccardi, Altare di Sant'Andrea Avellino, Chiesa di Santa Croce, 1525 - 1568

(Pag. successiva) Tav.2. Antonio Zimbalo, Altare della Vergine di Loreto, Chiesa del Gesù, 1614 - 1620

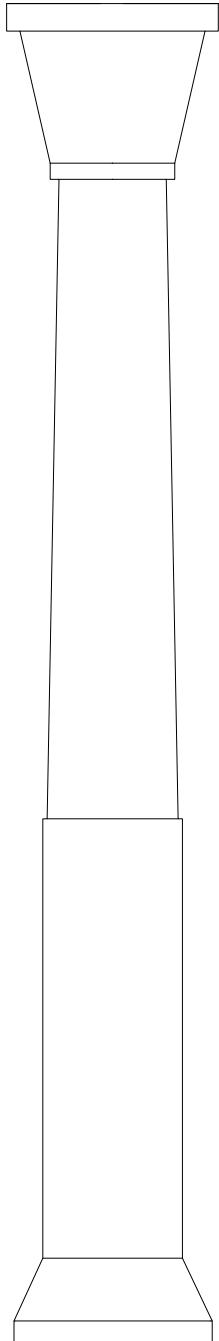
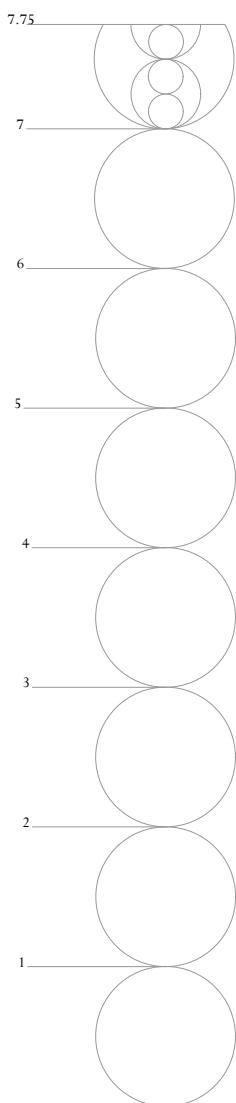
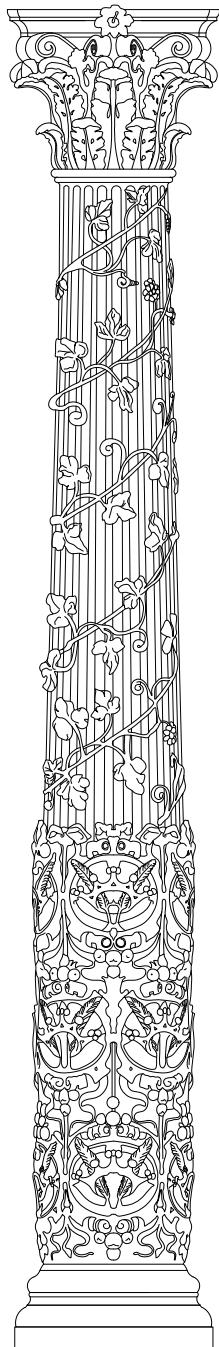
(Pag. successiva) Tav.3. Cesare Penna, Altare delle Reliquie, Chiesa di Santa Croce, 1637

LA COLONNA NEGLI ALTARI BAROCHI

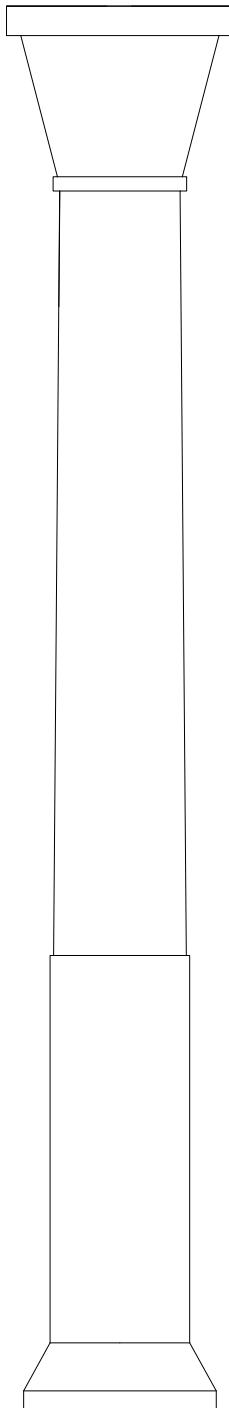
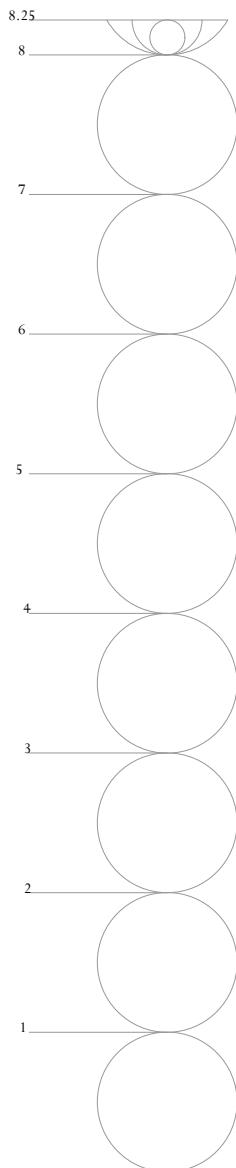
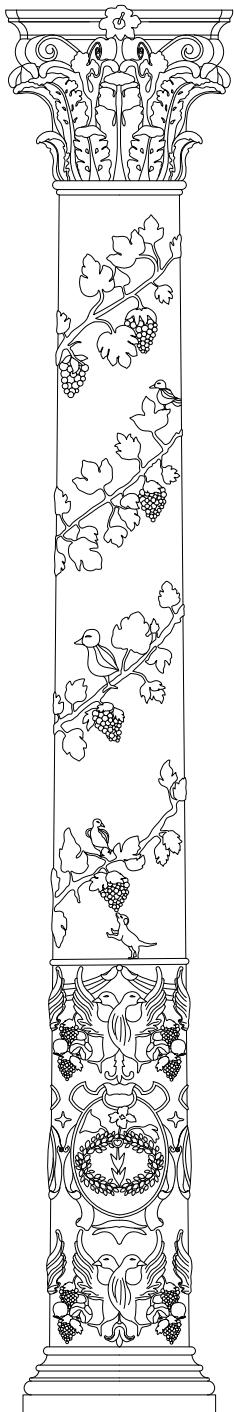


255

256



LA COLONNA NEGLI ALTARI BAROCCHI

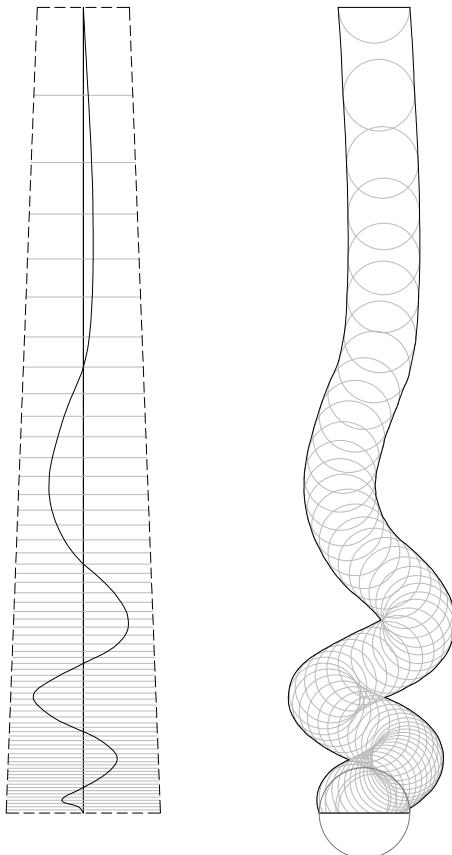


compendioso, 1730;

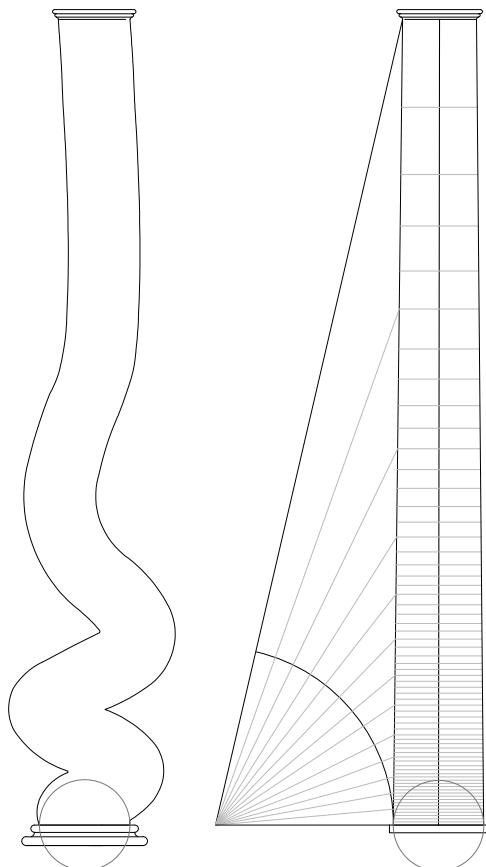
- GUARINO GUARINI, *Architettura civile*,  
1737.

A.Durer<sup>29</sup>, trattatista tedesco, conoscitore degli ordini classici e della teoria vitruviana, fu il primo a fornire una costruzione geometrica di colonne spiraliformi. Dotato di gusto della sperimentazione tardo gotica, le sue tavole mostrano una colonna con un fusto dotato di entasis e di torsione dell'asse a forma di spirale, che a partire dalla base prosegue verso l'alto, aumentando in maniera esponenziale (Tav.4). Il suo tentativo di ricostruire questo tipo di colonna rimarrà un unicum se pur privo di riscontro nelle realizzazioni avvenute in seguito. Fondamentale è stata l'operazione di comparazione delle rappresentazioni dei trattati presi in esame con i rilievi delle colonne considerate, la sovrapposizione dei relativi profili suscita una serie di riflessioni circa l'effettiva influenza che i trattati avrebbero potuto esercitare nelle realizzazioni degli scalpellini. Vignola elabora una costruzione geometrica corretta (Tav.5), con leggi regolari

29 DURER 1525.



Tav.4. Albrecht Durer, *Underweisung der Messung*, 1525



riscontrando un enorme fortuna dovuta alle numerose edizioni pubblicate; la geometria parte dalla colonna cilindrica fino ad arrivare, attraverso una serie di passaggi alla colonna tortile :

devesi far la pianta come si vede, et quel circoletto in mezzo è quanto si vuol che torchi , il qual diviso in otto parti e tirate quelle quattro linee parallele al cateto, si dividerà tutta la colonna in parti 48 et si formerà quella linea spirale di mezzo che è centro della colonna<sup>30</sup>.

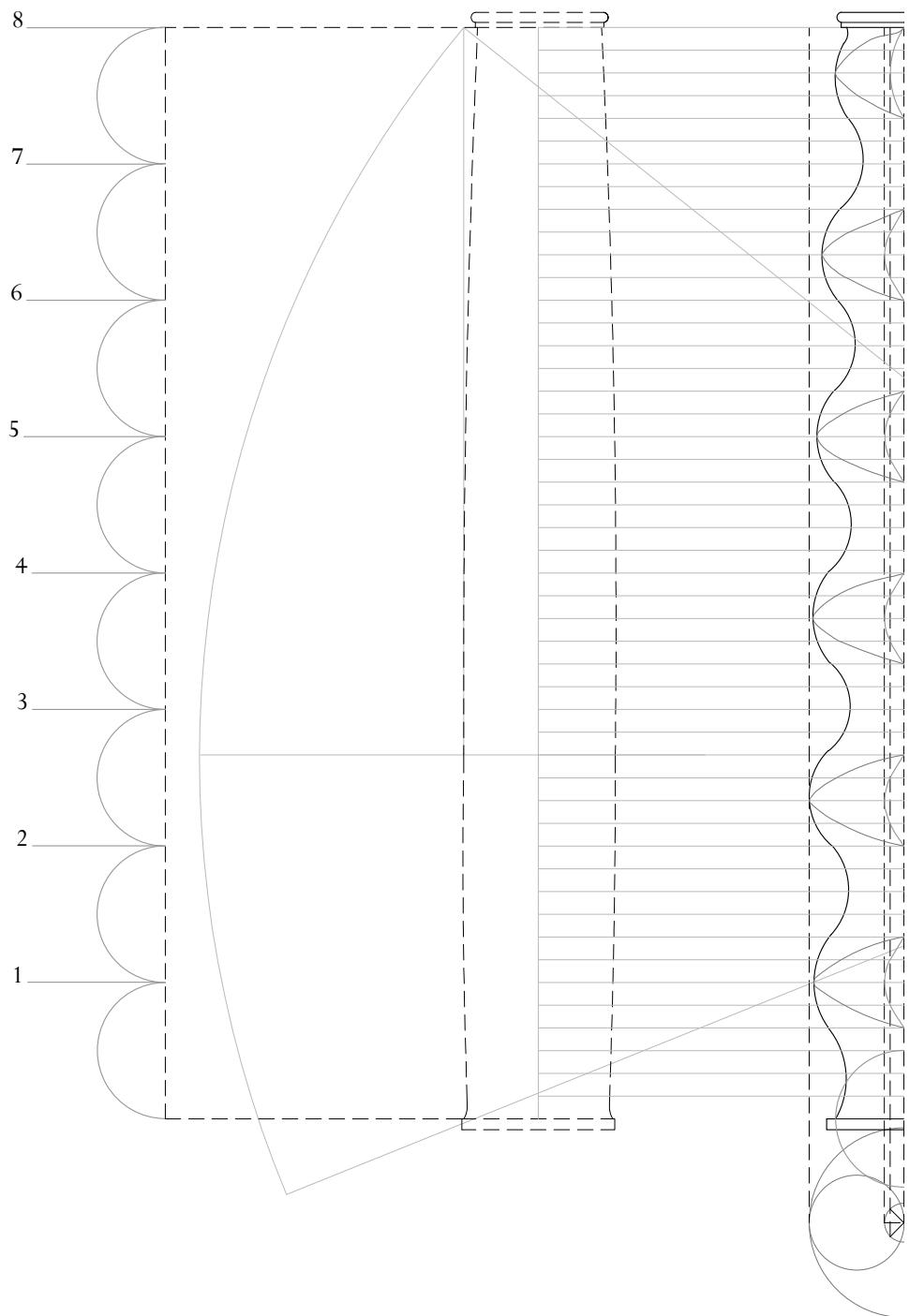
La rappresentazione risulta essere una colonna con sei spire, alta 8 moduli e priva di base, capitello e decoro. Costituirà certamente da questo periodo in poi il modello più seguito ed imitato dai suoi successori. Un'applicazione di tale modello è riscontrata nella colonna dell'altare di Sant'Irene nella chiesa omonima (1650) attribuita allo scultore Cesare Penna, con la sovrapposizione dei profili si ha una corrispondenza

259

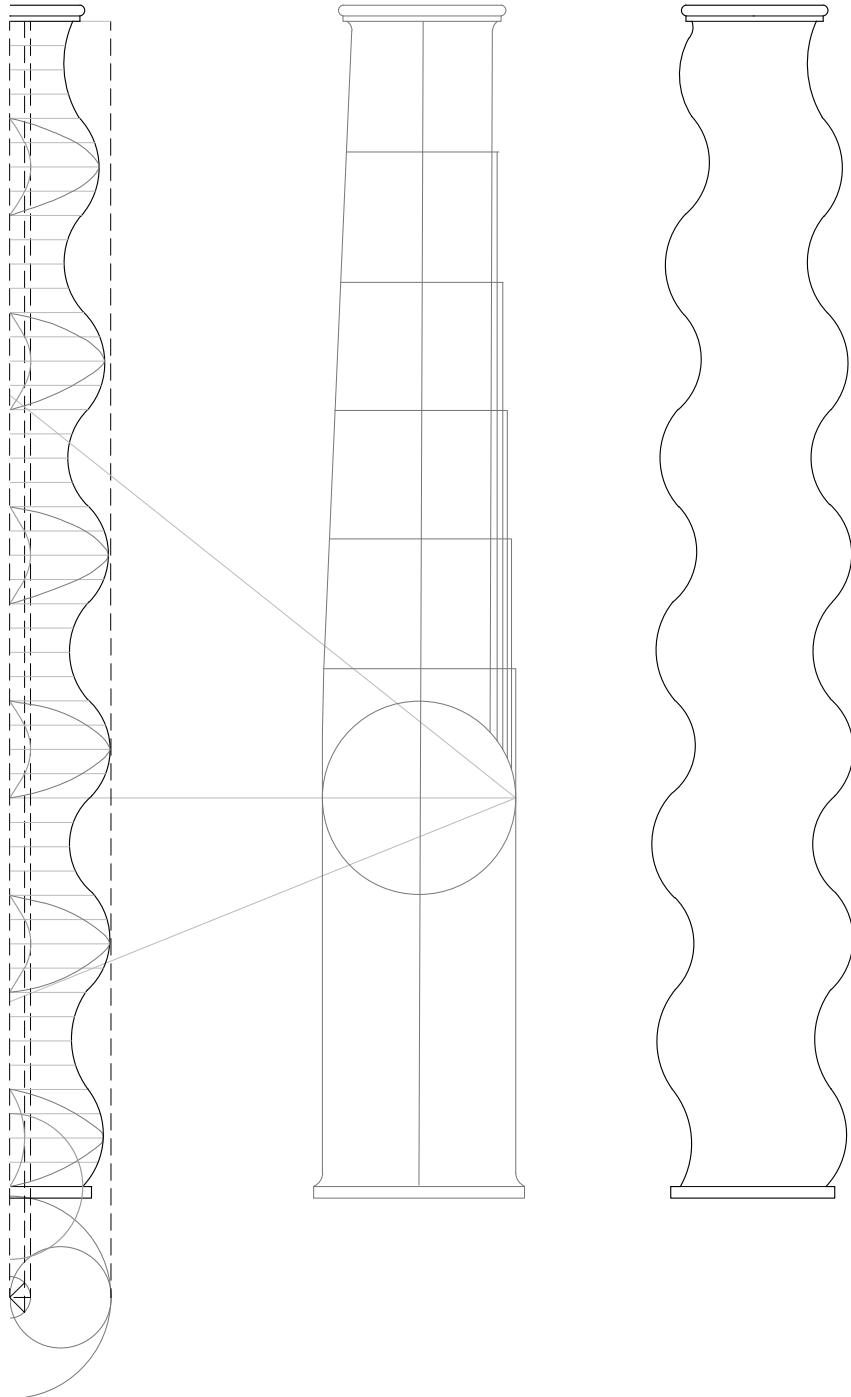
30 VIGNOLA 1562, Tav. XXXI.

(Pag. successiva) Tav. 5. Jacopo Barozzi da Vignola, *Regula degli cinque ordini di architettura*, 1562

260



LA COLONNA NEGLI ALTARI BAROCCHI



dell'andamento spiraliforme del fusto e un uguale proporzionamento (*Tav.6*). Quest'ultima presenta però quattro spire dovuto alla presenza di basamento cilindrico nel primo terzo del fusto. Il riscontro di tale particolarità in molteplici casi appartenenti alla prima metà del XVI secolo ci ha condotti a considerarlo un elemento di transizione dalla colonna cilindrica alla tortile, così da evidenziare una graduale evoluzione architettonica eludendo probabilmente una rottura immediata con il mondo classico. Il frate benedettino Juan Ricci inserisce la colonna nel sistema degli ordini architettonici, con la convinzione dell'origine salomonica della colonna tortile. La sua opera<sup>31</sup> affronta diversi compensi sulla geometria e la prospettiva, definisce sette ordini architettonici. Ricci accetta il carattere sacrale e cristiano degli ordini architettonici attribuito da Serlio, introdu-

31 Scritto in latino prima dell'arrivo a Roma nel 1662, rimasto inedito e pubblicato in spagnolo solo nel 1930, dedica questo trattato alla duchessa di Bejar, Teresa Sarniento de la Cerda, sua discepola e in parte collaboratrice in questo scritto.

cendo l'ordine salomonico dedicato a Cristo e Maria. Egli teorizza un "Ordine Salomonico Interio", affinchè esso si presenti come un ordine completo, l'ondulazione viene estesa a tutti gli elementi architettonici : colonna, piedistallo, la base, il capitello, l'architrave, il fregio e negli archi trionfali anche l'arco d'imposta e il frontone. Quest'ordine avrà sviluppo unicamente nell'area siciliana e spagnola. In alcuni passi il monaco benedettino fa riferimento al Vignola per il metodo costruttivo, adotta 8.5 moduli risultando più slanciata, priva di base, fusto liscio avvolto dalla vite e dotata di sei spire. La corrispondenza della forma si ha con la colonna dell'altare di San Carlo Borromeo nella chiesa di Santa Maria dell'Assunta (1662) attribuita a Giuseppe Cino con ugual numero di spire e moduli (*Tav.7*).

Il trattatista tedesco Georg-Caspar Erasmus<sup>32</sup> propone un modello geometrico identico al Vignola con 7.5 moduli con capitello composito, fusto liscio avvolto da vite e le canoniche sei spire. Dalla misurazione

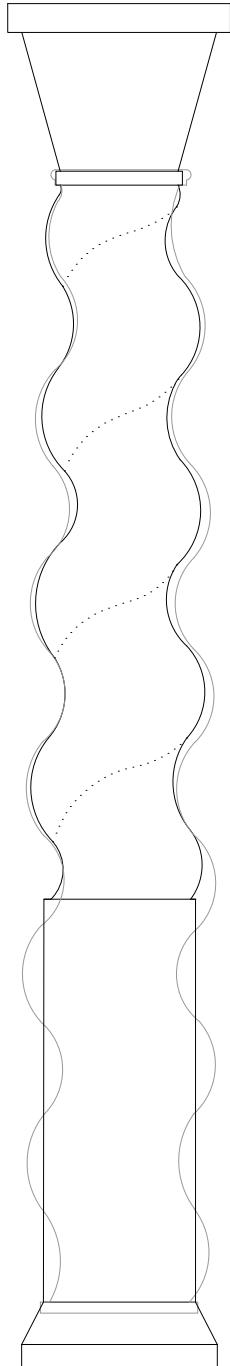
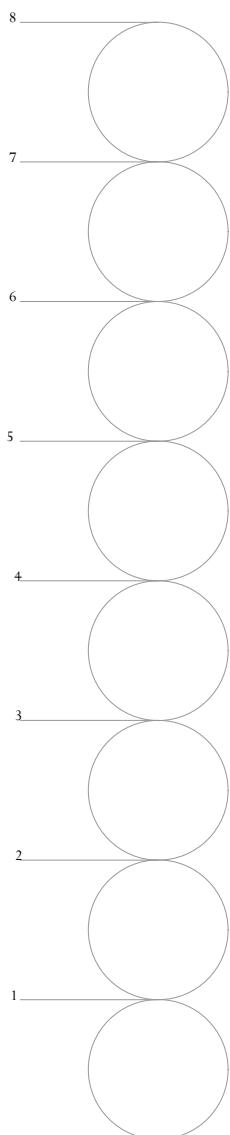
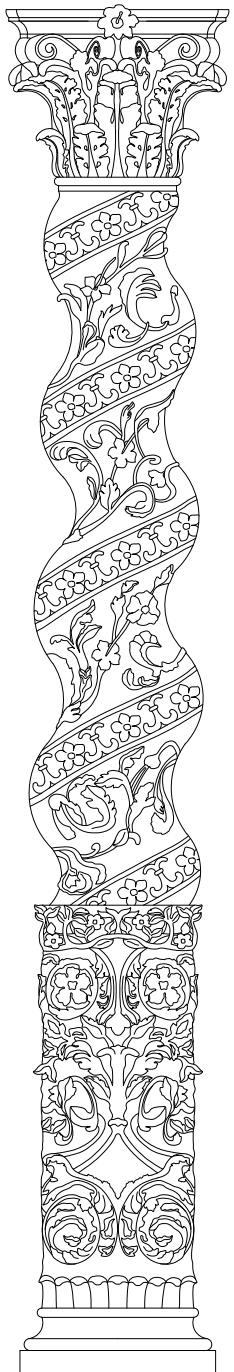
32 ERASMUS 1666.

(a fronte) *Tav.6. Cesare Penna, Altare di Santa Irene, Chiesa di Santa Irene, 1650*

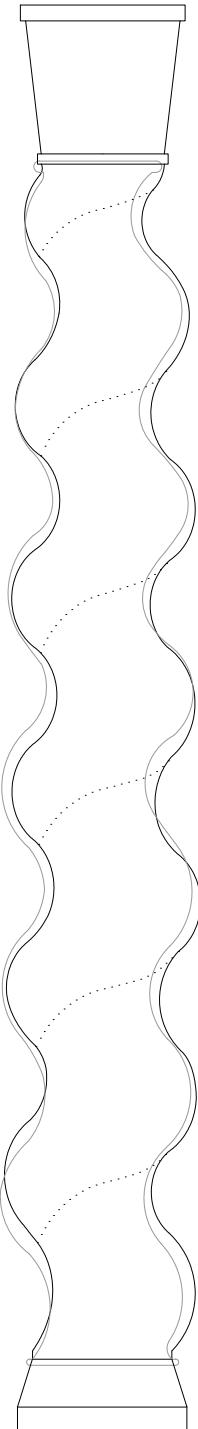
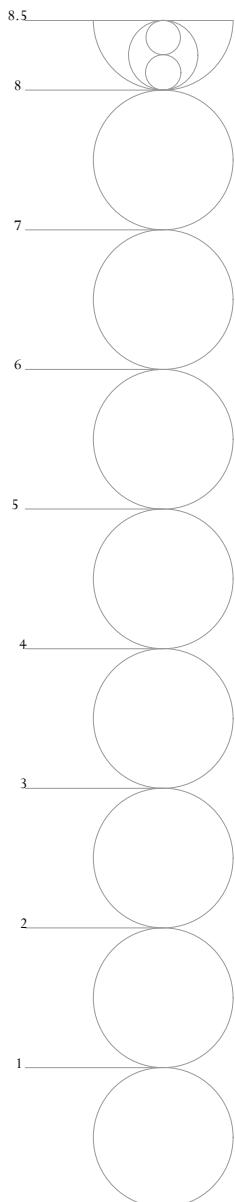
(Pag. successiva) *Tav.7. Giuseppe Cino, Altare di San Carlo Borromeo, Chiesa cattedrale di Santa Maria Assunta, 1662*

(Pag. successiva) *Tav.8. Giuseppe Zimbalo, Altare dell'Annunziata, Chiesa cattedrale di Santa Maria dell'Assunta, 1674*

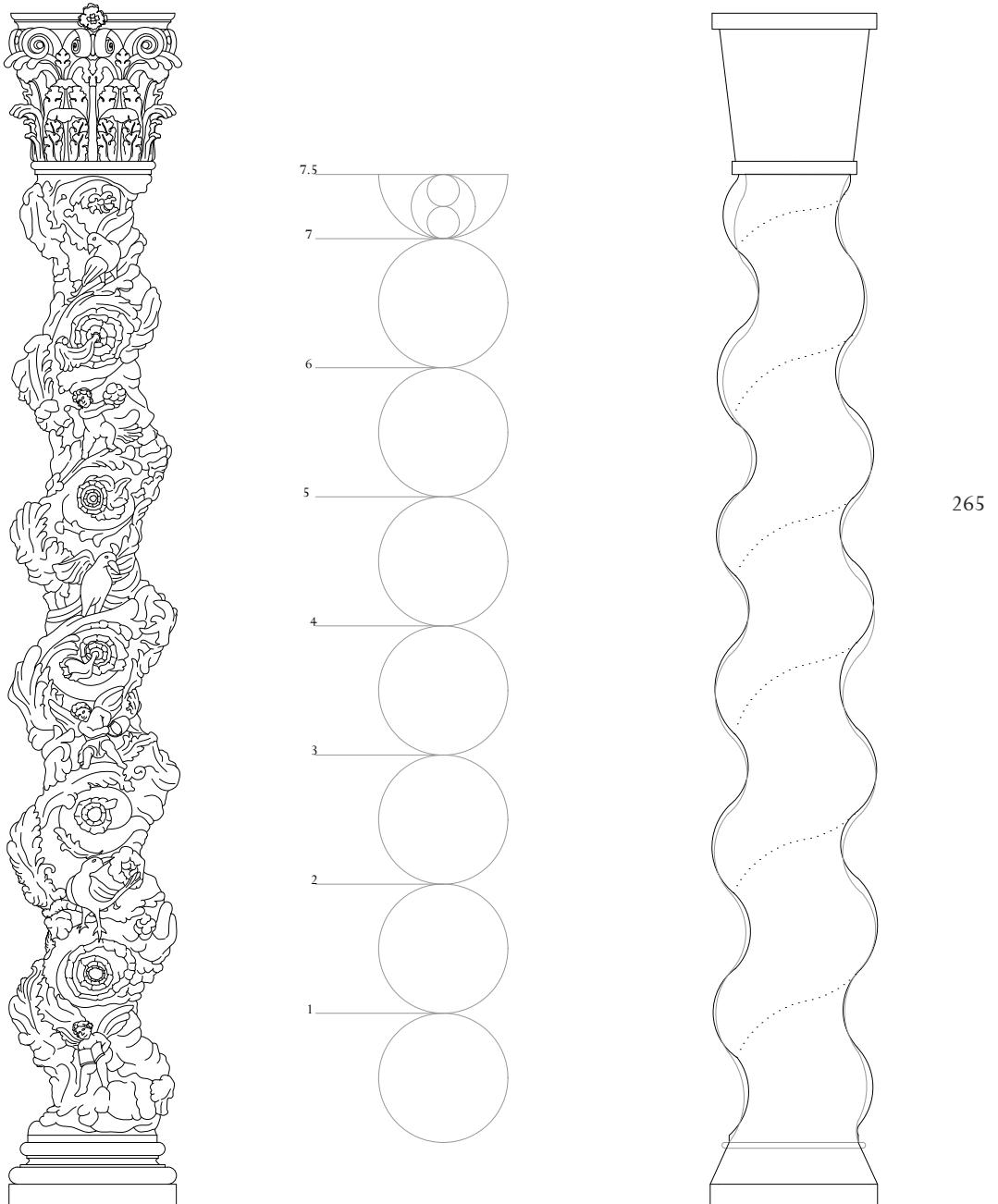
LA COLONNA NEGLI ALTARI BAROCCHI



264



LA COLONNA NEGLI ALTARI BAROCCHI



delle colonne oggetto di studio abbiamo potuto constatare la prevalenza di tale modulazione, perciò una maggiore coincidenza con il profilo di quest'ultimo trattato dovuto allo stesso proporzionamento della spira; ciò dimostra inoltre come il procedimento suggerito dal Vignola assuma una maggiore valenza ed applicazione da parte degli artisti dell'epoca.

L'esempio preso in esame è la colonna dell'altare dell'Annunziata nella chiesa di Santa Maria dell'Assunta di Giuseppe Zimbalo (1674) conforme al trattato appena citato (*Tav. 8*). Il vescovo Juan Caramuel de Lobkowitz, teologo, scienziato, ingegnere e architetto, nel 1624 inizia a scrivere in Spagna il suo trattato<sup>33</sup> e le sue tavole architettoniche vengono pubblicate nel 1635 prima a Bruxelles, poi a Lovanio, Anversa, Vienna, Praga, Roma, Campagna e Otranto, Milano e Vigevano e questo spiega l'influenza che ha esercitato la sua opera nonostante la tarda pubblicazione. Il suo studio si basa sull'applicazione di principi scientifici dell'architettura per raggiungere la perfezione assumendo un atteggiamento scettico nei confronti delle norme vitruviane. Gran parte delle teorie di Caramuel si

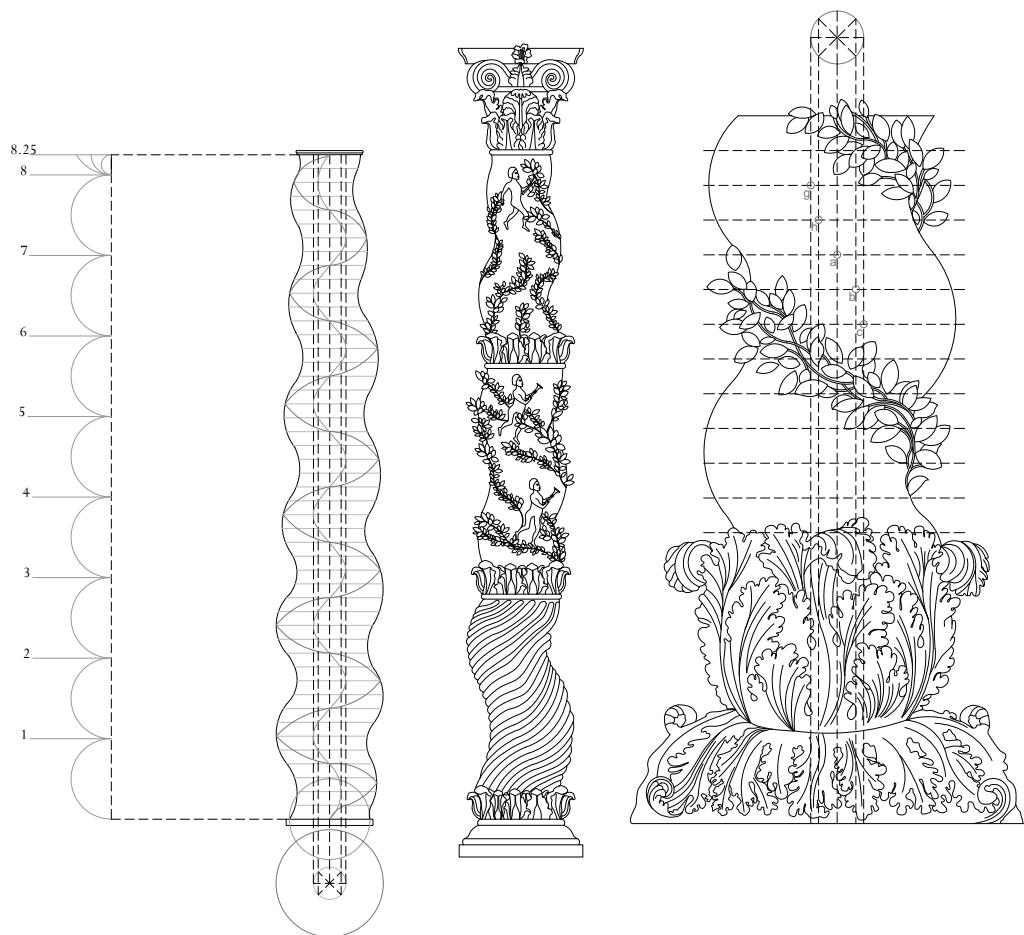
33 Caramuel con la sua opera "Arquitectura Civil Recta y Obliqua" pubblicata nel 1680 è il primo teorico che tenta di sistematizzare l'architettura obliqua come un nuovo ramo della matematica che, applicata all'architettura, consente di risolvere tutti i problemi relativi a piani inclinati paralleli che sembrano senza soluzione.

fondano sullo studio del Tempio di Salomon e considerato edificio perfetto e origine dell'architettura sacra che è l'esempio massimo di perfezione senza negare la bellezza e il valore dell'architettura classica. Nella tavola dove rappresenta l'ordine Gerrosolimitano interpreta il motivo biblico del reticolato sopra i capitelli come un festone che corre da una colonna all'altra, mentre i capitelli a giglio e i melograni si tramutano in cesti di frutta.

Egli parla di "ordine mosaico", da Mos, illustra la colonna tortile inventata dagli ebrei senza un esplicito riferimento alle colonne del tempio, riportando però la notizia che le colonne petrane sarebbero state trasportate a Roma da Tito dopo la distruzione di Gerusalemme. Con le sue tavole<sup>34</sup> illustra la costruzione architettonica della colonna secondo il metodo del Vignola con 8.25 moduli e sei spire; sono due le rappresentazioni grafiche che ci fornisce: la prima presenta un terzo di fusto con doppia foglia d'acanto alla base fusto liscio e rami d'alloro attorno alle gole (*Tav. 9*); un caso di decorazione simile si riscontra nell'altare dell'Addolorata nella chiesa di Santa Maria del Carmine (1732) (*Tav. 10*). La seconda illustrazione invece fornisce l'immagine di una colonna molto simile a quella del baldacchino di San Pietro. Il profilo che ne deriva appare più slanciato e

34 CARAMUEL 1680, Lamina VII.

LA COLONNA NEGLI ALTARI BAROCCHI

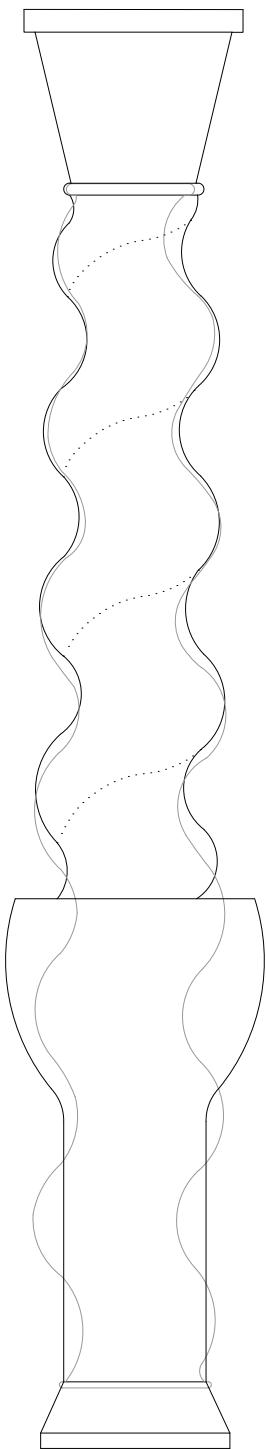
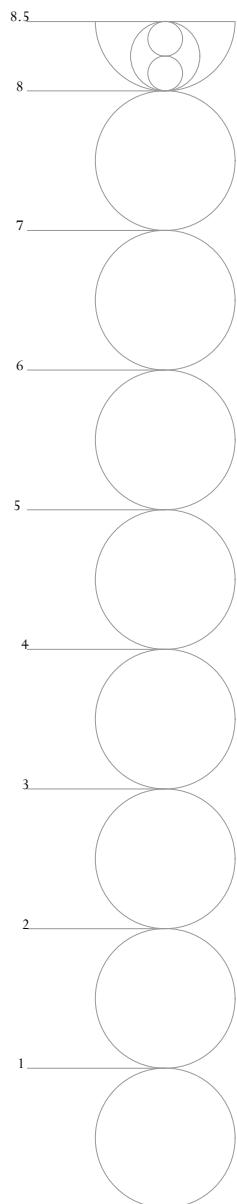
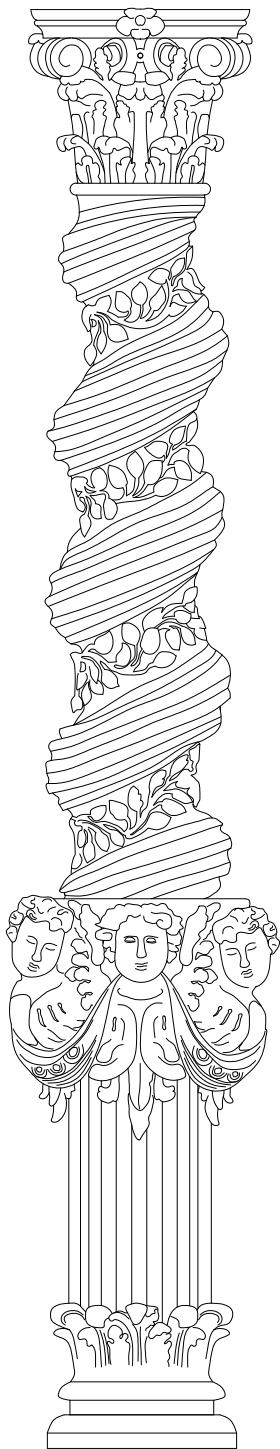


(Pag. successiva) Tav. 10. Mauro Manieri, Altare dell'Addolorata, Chiesa di Santa Maria del Carmine, 1732

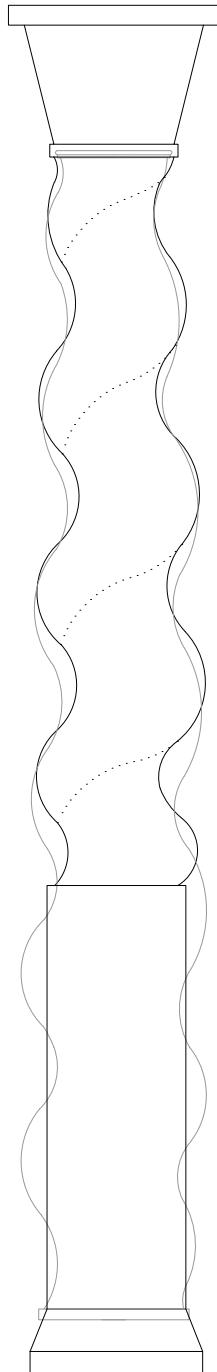
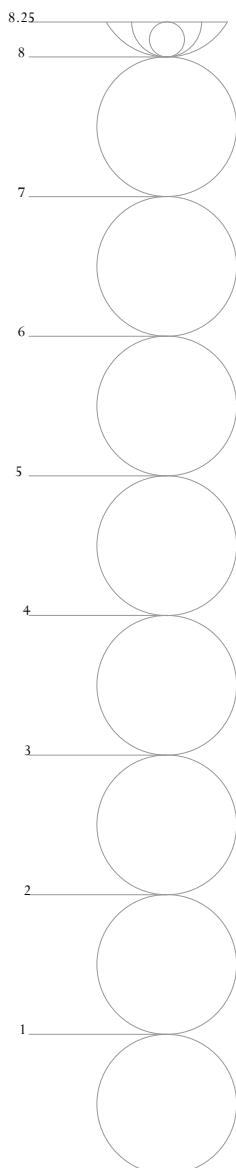
(in alto) Tav. 9. Juan Caramuel, *Architectura Civil Recta y Obliqua*, 167

(Pag. successiva) Tav. 11. Giuseppe Cino, Altare Maggiore, Chiesa di Santa Chiara, 1692

268



LA COLONNA NEGLI ALTARI BAROCCHI



269

con spire meno accentuate che trovano una perfetta corrispondenza forse solo con la colonna dell'altare Maggiore di Santa Chiara (1692) del Cino (*Tav. 11*).

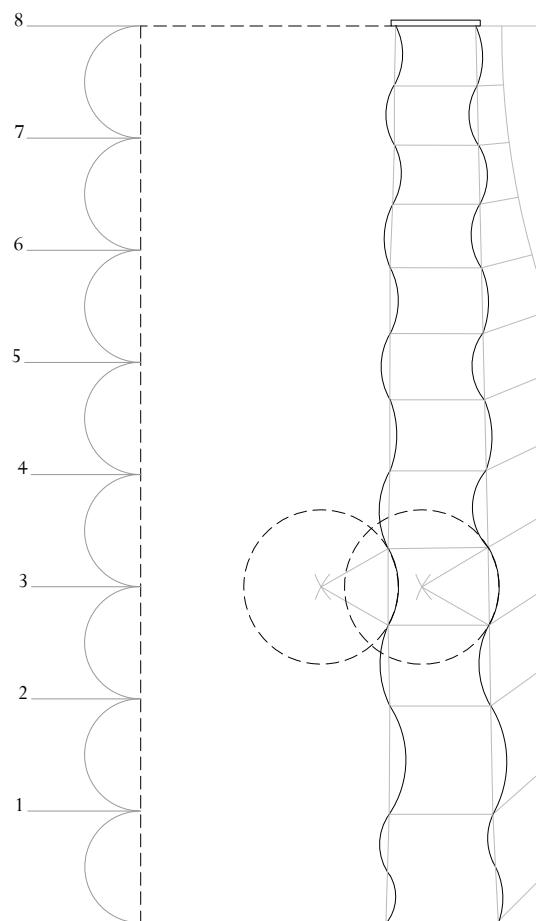
Il trattato di Andrea Pozzo fornisce una costruzione geometrica di elevata importanza, subito dopo quella del Vignola, tale da essere ripresa da numerosi testi a seguito pubblicati. Il metodo<sup>35</sup> mostra la divisione del fusto cilindrico in dodici sezioni di quattro giri; le sezioni possono essere decrescenti o avere misure uguali creando lungo il fusto parallelepipedi o trapezi. Tracciando le diagonali di tali figure queste si intersecheranno con l'asse mediano fornendo i punti che costituiranno i centri dei dodici cerchi creando su ciascuno lato i sei archi convessi; la gola invece ha origine da un arco di cerchio con origine esterna al fusto (*Tav. 12*).

Una similitudine è ottenuta nella colonna dell'altare dell'Immacolata nella chiesa di San Matteo (1694-1736) con sei spire e 8 moduli attribuita a Giuseppe Cino (*Tav. 13*). Il metodo di Pozzo verrà applicato dall'ar-

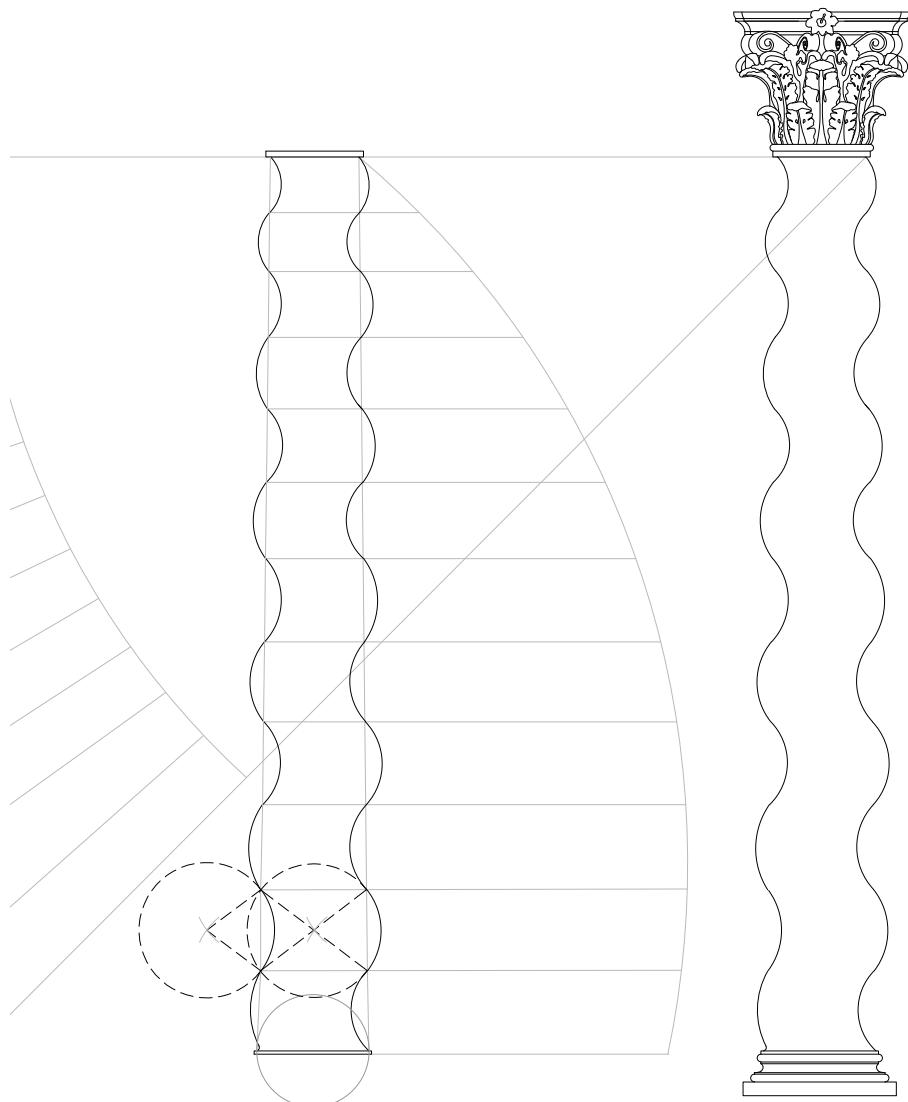
<sup>35</sup> Pozzo 1693, Lamina LIII B.

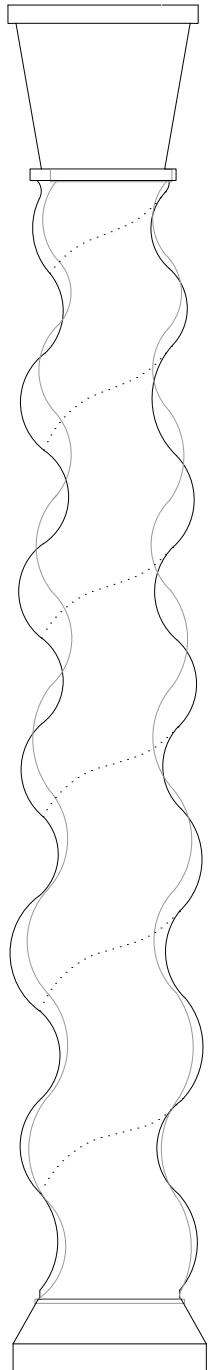
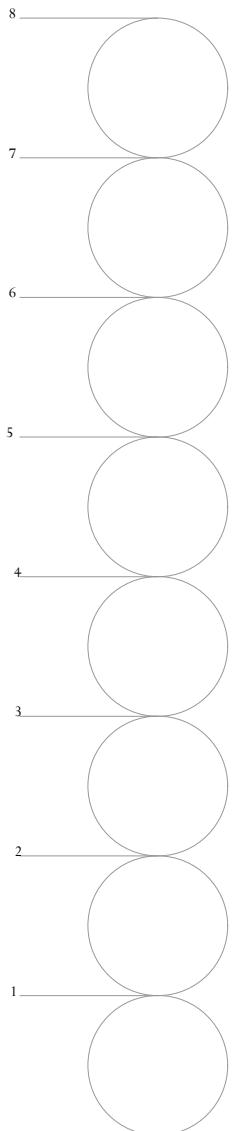
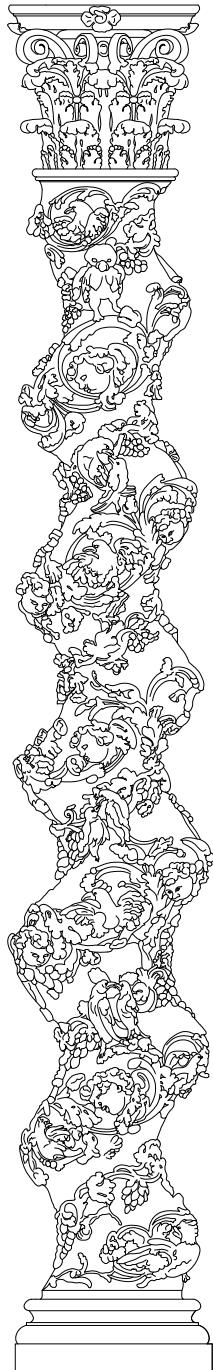
*Tav. 12. Andrea Pozzo, Perspectiva pictorum et architectorum, 1692;*

(Pag. successiva) *Tav. 13. Giuseppe Cino, altare dell'Immacolata, Chiesa di San Matteo, 1694-1736*



LA COLONNA NEGLI ALTARI BAROCCHI



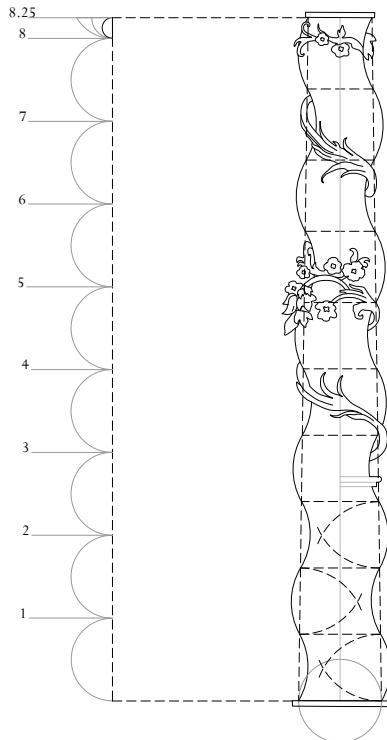


chitetto spagnolo M.De Irala<sup>36</sup> che rappresenta una colonna con il primo terzo cilindrico e fusto tortile con quattro spire, liscio con vite avvolta, capitello composito, raggiungendo 8.25 moduli(*Tav. 14*). Questa decorazione è indicata dal religioso spagnolo come il modello più adatto per altari

36 DE IRALA 1730.

dedicati a Cristo e ai Santi e trova maggiore riscontro in numerose facciate di chiese, edifici,*retablos*.

La spira risulta molto slanciata con gole poco profonde simile alla colonna dell'altare di Sant'Oronzo nella chiesa di San Matteo (1736)(*Tav. 15*). Ultimo trattato considerato è quello di Guarini che fornisce due modi di tracciare la colonna tortile



273

*Tav. 14. Martinez de Irala, Metodo suicinto y compendioso, 1730*

«l'uno è quello che soglio praticare; l'altro l'insegna il Vignola»<sup>37</sup>. Infatti propone un proporzionamento di 8.75 moduli - concorde con Ricci - poiché l'onda fa apparire meno slanciata la colonna, inoltre trasferisce l'ondulazione anche al cornicione e l'abaco proponendosi entrambi i principali divulgatori dell'uso dell'ordine salomonico intero e dell'ondulazione generalizzata (*Tav. 16*). Rappresenta diverse tipologie di capitelli con foglie di palma che ricorda il modello salomonico di Villalpando e altri con cherubini le cui ali formano due volute. Le colonne sono rappresentate nei trattati soprattutto in tre modi: colonne con fusto liscio, altre con basamento decorato ed infine con motivi vegetali che avvolgono il fusto. Vengono rappresentate colonne con fusto strigilato<sup>38</sup> in diagonale prive di ornamenti vegetali come si possono notare nelle varianti proposte da Guarini con scanalature diagonali applicate sia su fusti dritti che tortili secondo i modelli antichi. Guarini fornisce indicazioni dettagliate sul

37 GUARINI 1737, Trattato III, Cap. VIII, p. 176.

38 Decorazione a scanalature ondulate che ricordano

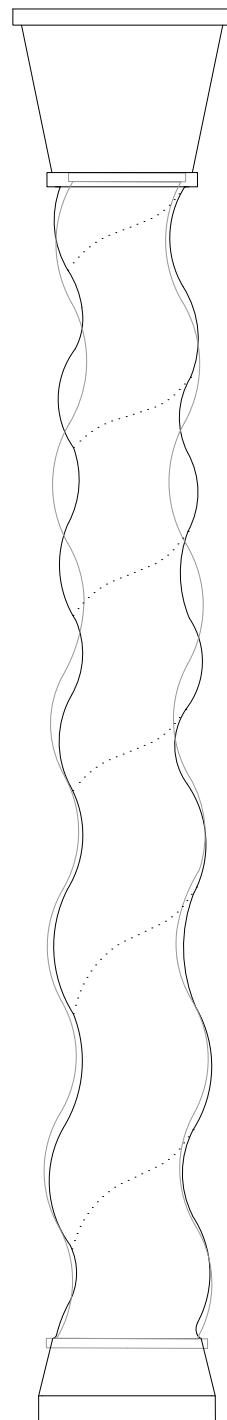
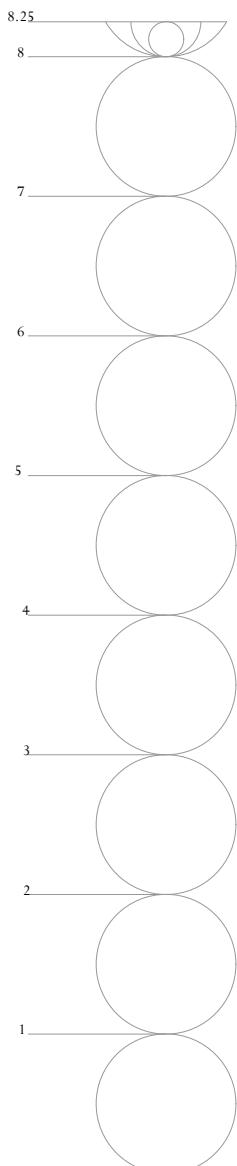
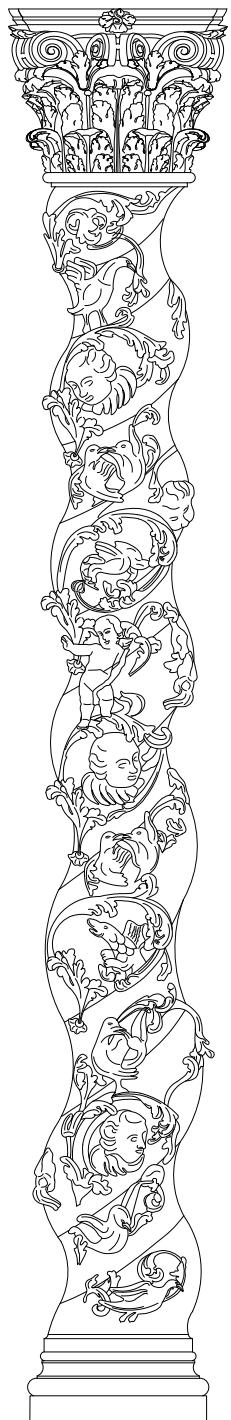
tracciamento delle scanalature che possono essere tutte concave, concave e convesse e con un cordone esterno, però il modello decorativo rappresentato con maggiore frequenza è quello con decoro che corre lungo le gole in maniera uniforme. Una corrispondenza nell'andamento della spira, se pur con numero inferiore di moduli, si ottiene con la colonna dell'altare dell'Annunciazione nella chiesa di Santa Croce (1833) (*Tav. 17*). Caso fondamentale che merita di essere considerato un unicum dello scenario barocco qui analizzato è la colonna dell'altare di Sant'Anna nella chiesa di San Matteo (1694-1736) attribuita al Cino; il fusto è caratterizzato da una doppia spirale che parte da un'unica base, proseguendo con l'avvolgimento si generano dodici spire prive di gole (*Tav. 18*). Questo esempio sembra rievocare i modelli antichi delle colonne "annodate" presenti nel chiostro di San Giovanni in Laterano. Particolare di questa analisi evolutiva è l'altare di Santa Domenica nella Cappella di San Gregorio Taumaturgo (1705) dove si assiste

---

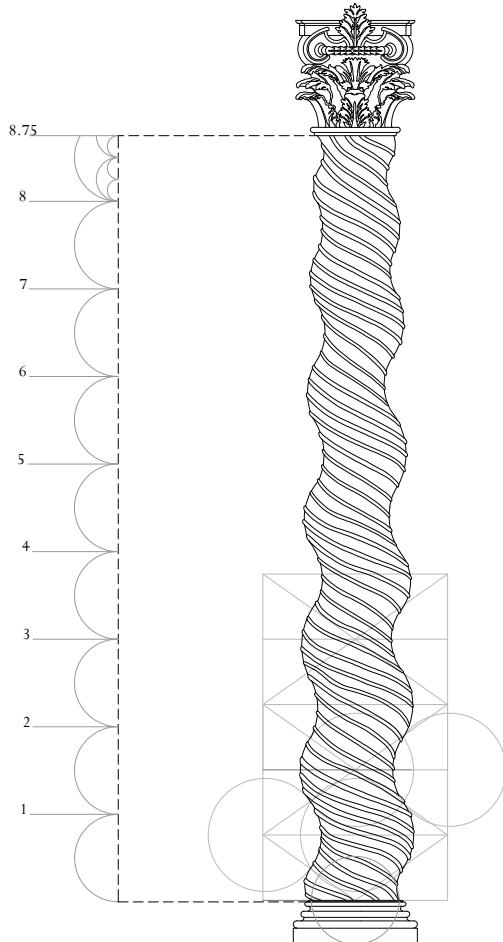
la forma dello strigile.

*Tav. 15. Donato Cino, Altare di Sant'Oronzo, Chiesa di San Matteo, 1736*

LA COLONNA NEGLI ALTARI BAROCHI



276



(in alto) Tav. 16. Guarino Guarini, Architettura civile, 1737

(a fronte) Tav. 17. Atribuzione ignota, Altare dell'Annunciazione, Chiesa di Santa Croce, 1833

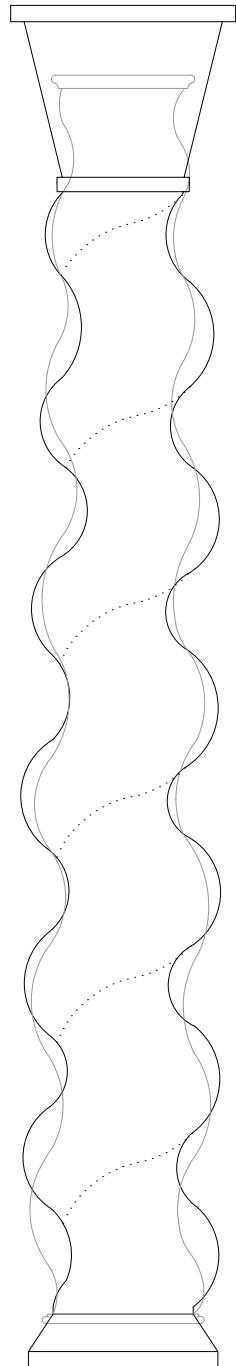
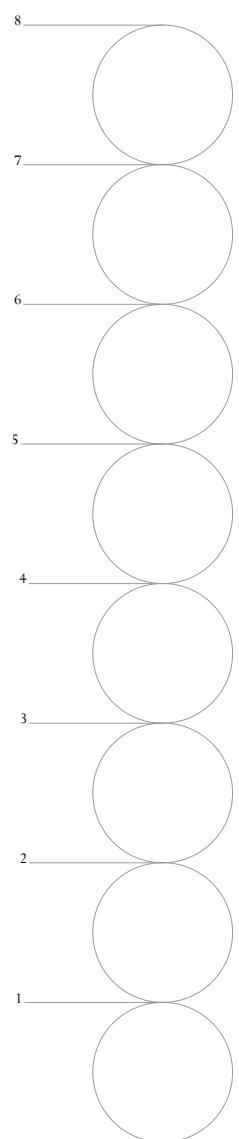
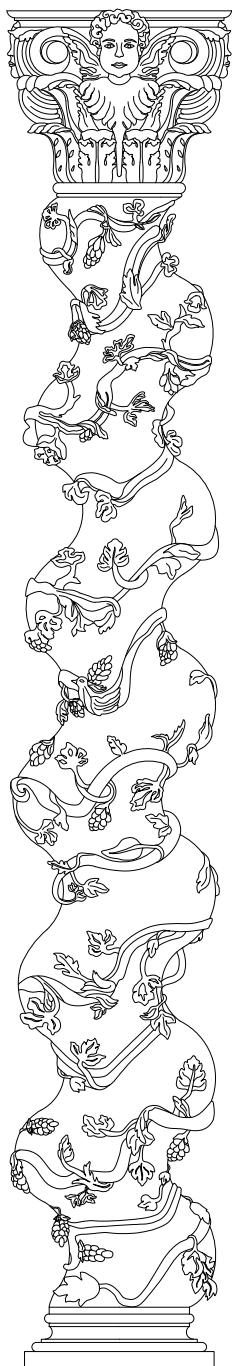
alla scomparsa del fusto della colonna caratterizzato da capitello sospeso e la base un semplice parallelepipedo scolpito (Tav. 19). L'analisi termina con l'apparizione dell'ordine bulbiforme verso fine XVII inizio XVIII secolo come la colonna dell'altare delle Reliquie e dell'Annunciazione nella chiesa di Santa Maria del Carmine (1737) attribuita a Mauro Manieri, dove il fusto cilindrico scanalato è caratterizzato da bulbi decorati da volute o putti (Tav. 20-21). Di ugual anno e chiesa è l'altare di San Michele Arcangelo preso in considerazione come ultimo esempio di colonna con cariatide (Tav. 22); da questo momento in poi lentamente la colonna tortile verrà sostituita da uno stile più severo e stilizzato: il *rocaille*. Il passo successivo alle elaborazioni bidimensionali è stato quello di riprodurre modelli tridimensionali delle colonne dei trattati principali attraverso la sovrapposizione di una serie di circonferenze che con il variare del modulo, raggio elica, giacitura si ottengono colonne con diverse proporzioni e torsioni.

Questo ci evidenzia sicuramente la validità del ragionamento del Vignola essendo l'unico ad affrontare il tema dal punto di vista tridimensionale con la sovrapp-

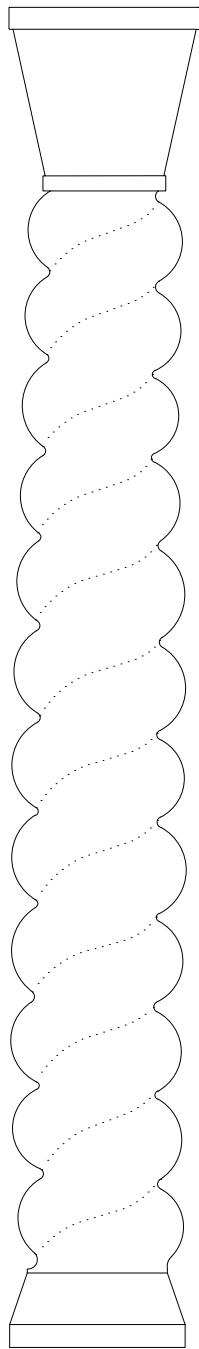
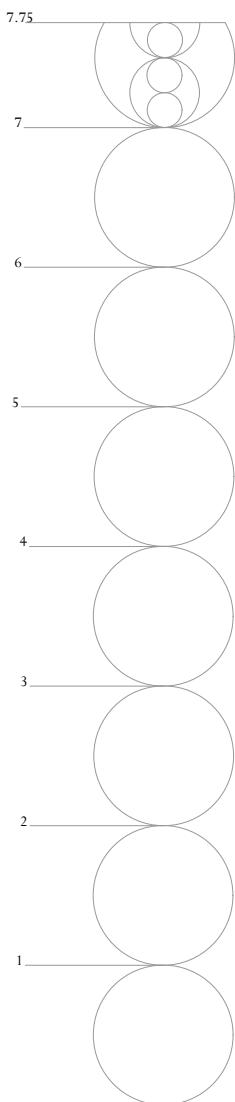
(Pag. successiva) Tav. 18. Giuseppe Cino, Altare di Sant'Anna e Visitazione, Chiesa di San Matteo, 1694 - 1736

(Pag. successiva) Tav. 19. Attribuzione ignota, Altare di Santa Domenica, Cappella di Dan Gregorio Taumaturgo, 1705

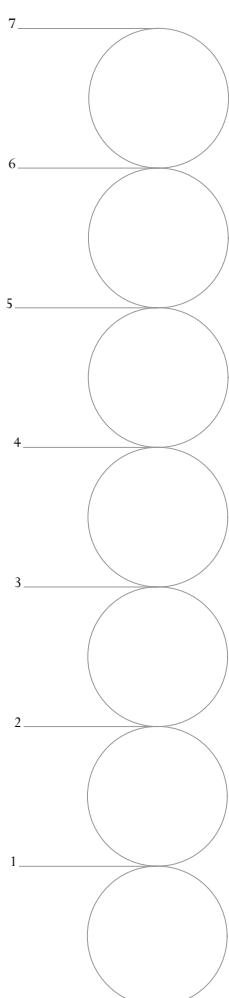
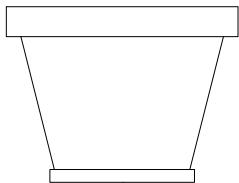
LA COLONNA NEGLI ALTARI BAROCCHI



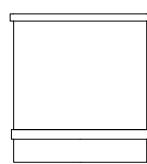
278



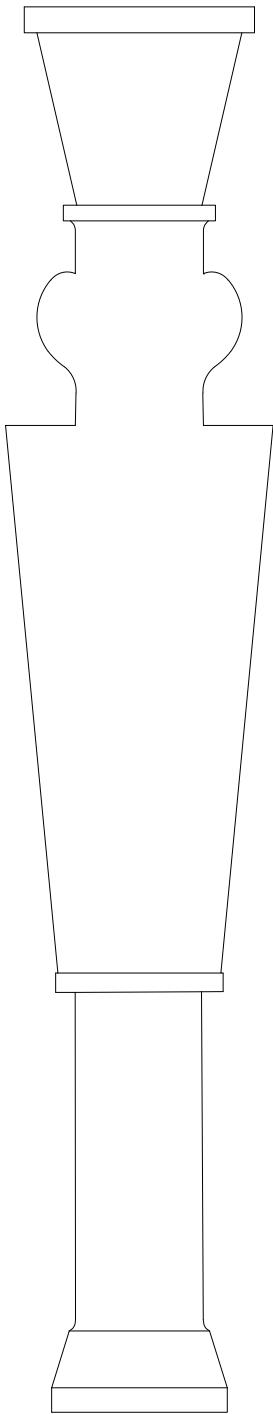
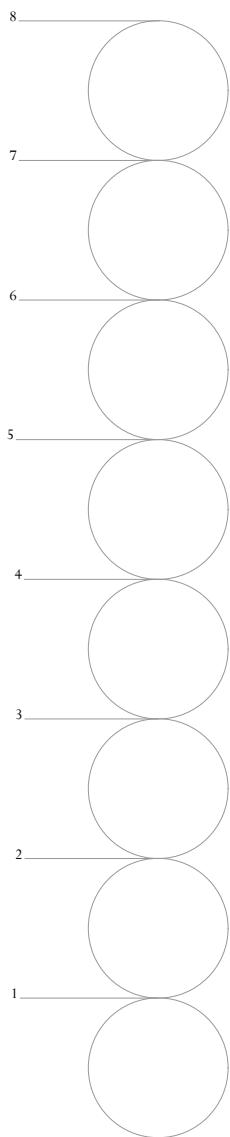
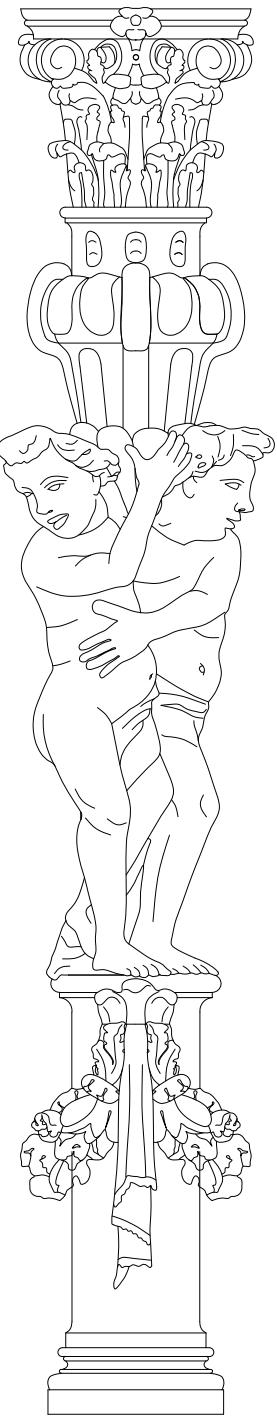
LA COLONNA NEGLI ALTARI BAROCCHI



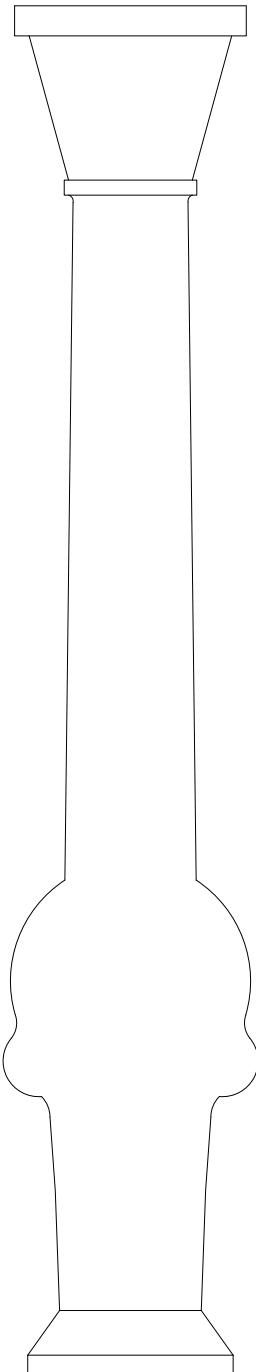
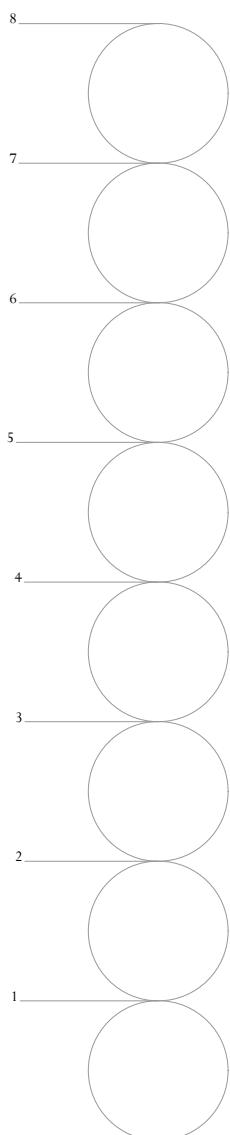
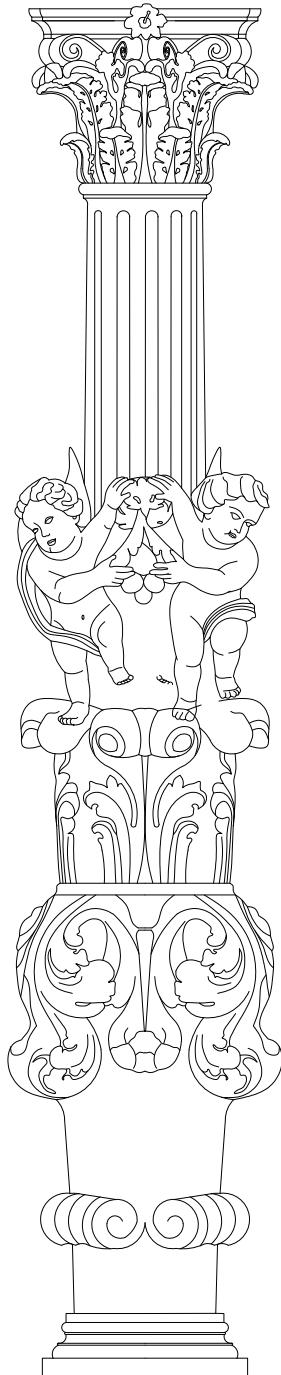
279



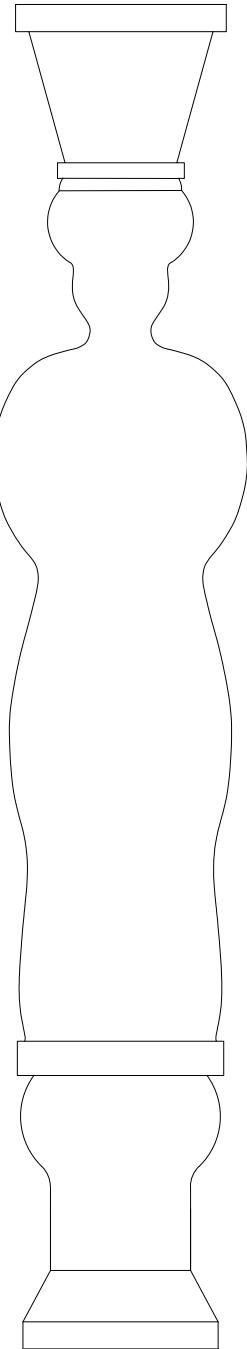
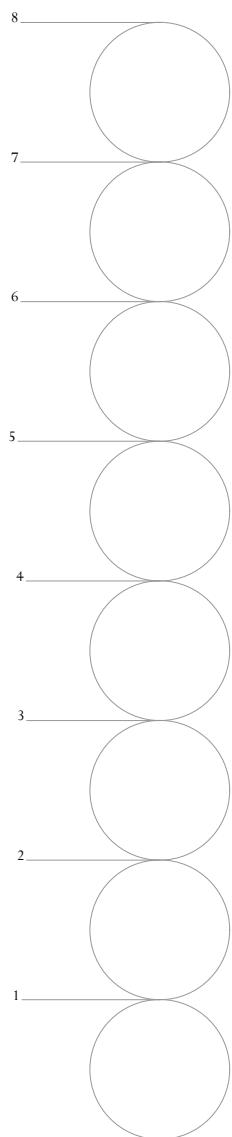
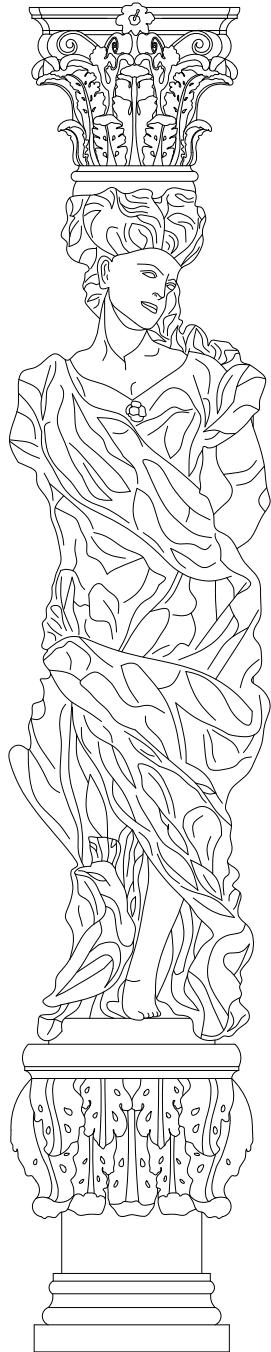
280



LA COLONNA NEGLI ALTARI BAROCCHI

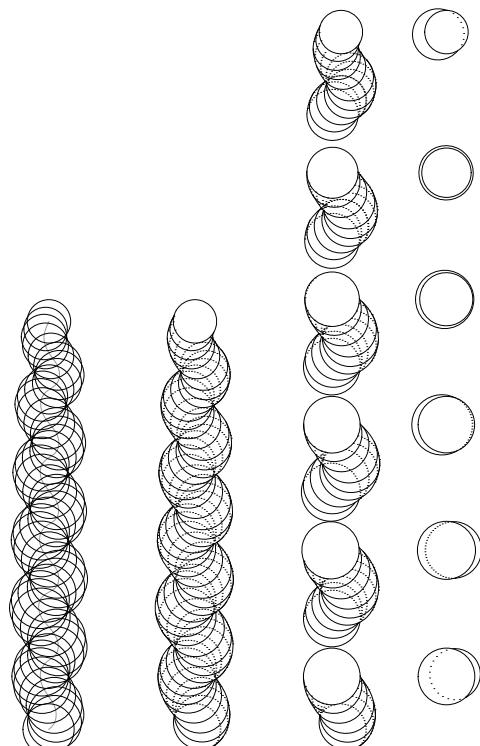


282



posizione di circonferenze giacenti sul piano orizzontale xy, aventi come centro i punti di una spirale, l'asse centrale, che assume l'aspetto di un'elica (*Tav.23*). Dal metodo di Pozzo emerge una ricostruzione puramente bidimensionale, che porta con sé degli errori che lui stesso evidenzia nella sua opera, trascurabili per colonne di minor dimensione, in quanto gli archi di circonferenza non s'incontrano non potendo così delineare un profilo continuo. Da queste comparazioni si è giunti alla conclusione che certamente la ricchezza scultorea di tali architetture dipendeva dalle possibilità e richieste della committenza, ma un'evoluzione e specializzazione degli scultori è dimostrata tramite il passaggio dalla semplice vite avvolta al fusto fino ad arrivare all'apparizione di putti e figure zoomorfe; quest'ultime si intersecano fino a coprire interamente il fusto conferendo maggiore plasticità. Così come, nonostante il proporzionamento e la scelta dei moduli erano condizionati dallo spazio della nicchia destinata ad ospitare l'altare, la colonna subisce nel tempo uno snellimento fino a raggiungere una maggiore altezza. Oltre i risconti ottenuti dalla casistica presa in esame un'ulteriore conferma dell'influen-

za esercitata da tali manuali è fornita dalla presenza, in numerosi documenti dell'opere architettoniche commissionate, del modello costruttivo del trattato da seguire.



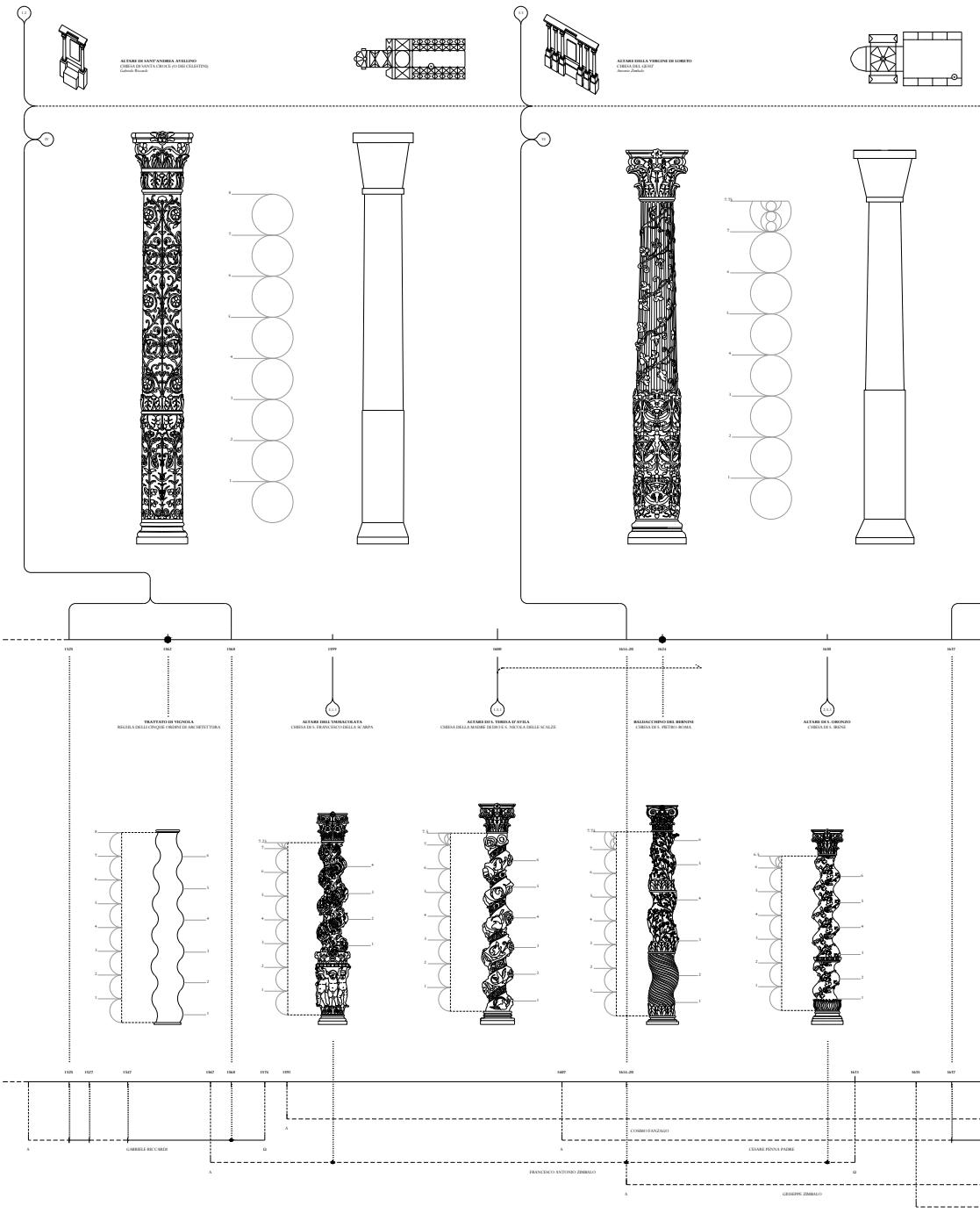
283

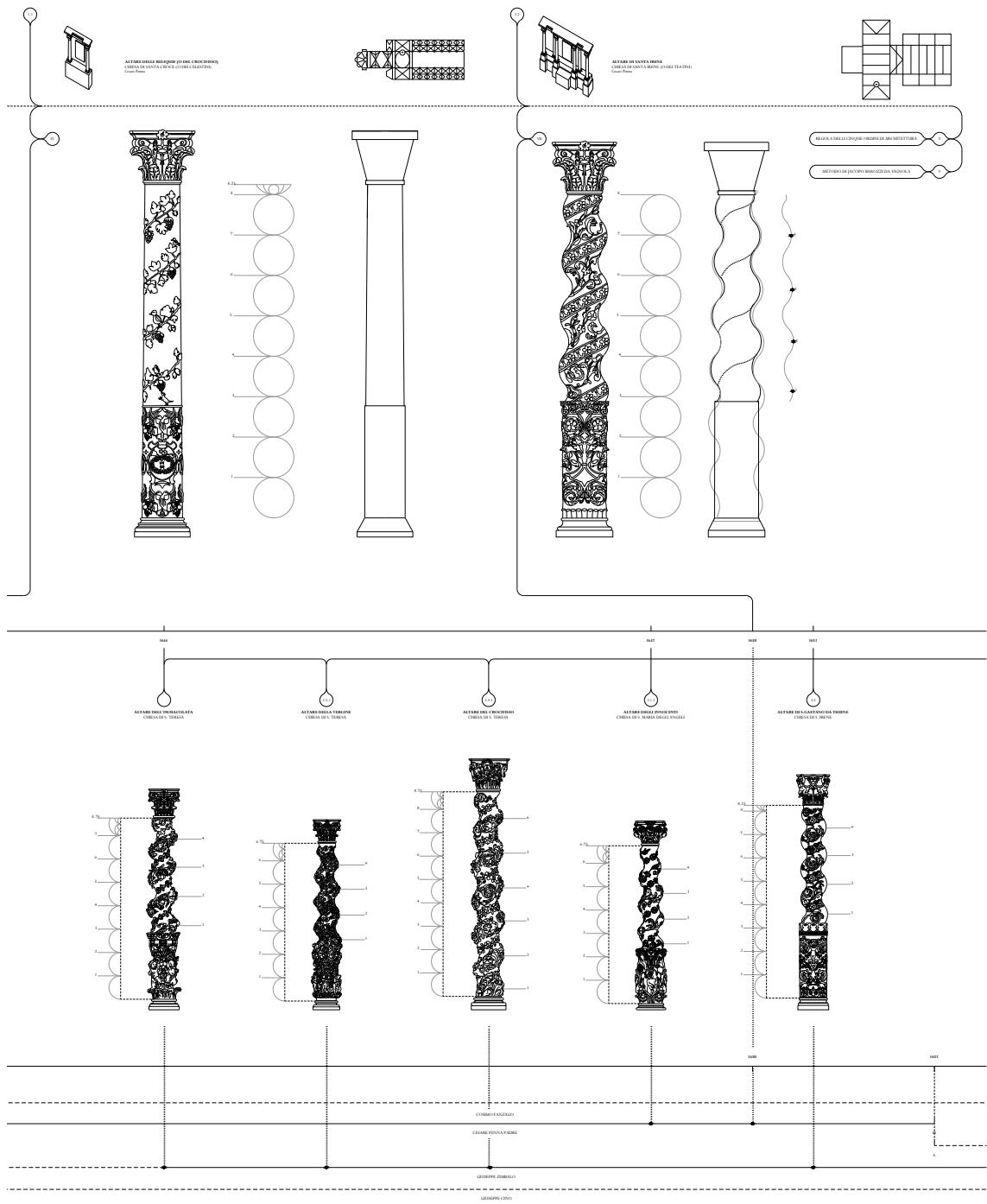
(*Pag. precedente*) *Tav.20. Mauro Manieri, Altare delle Reliquie, Chiesa di Santa Maria del Carmine, 1731*

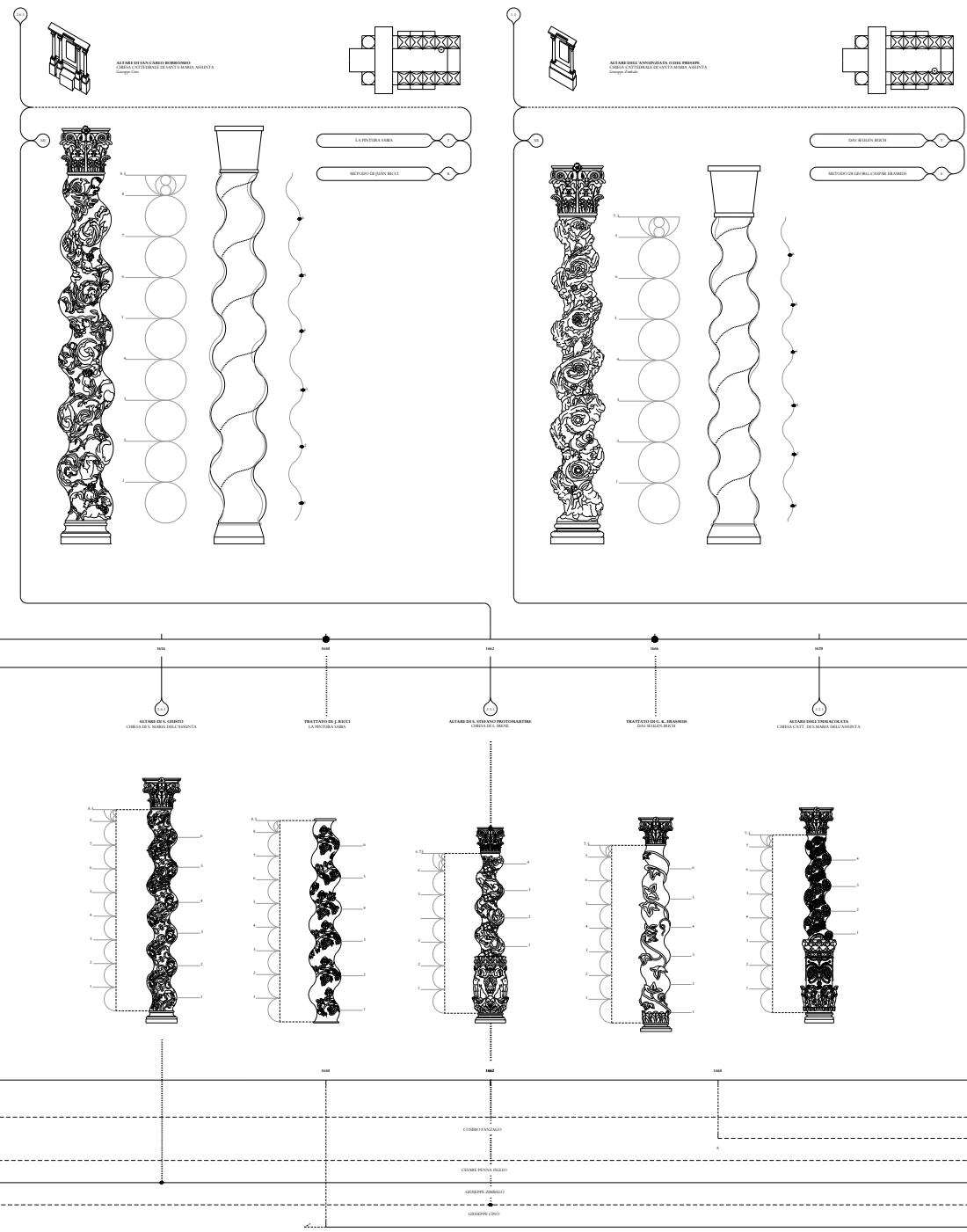
(*Pag. precedente*) *Tav.21. Mauro Manieri, Altare dell'Annunciazione, Chiesa di Santa Maria del Carmine, 1731*

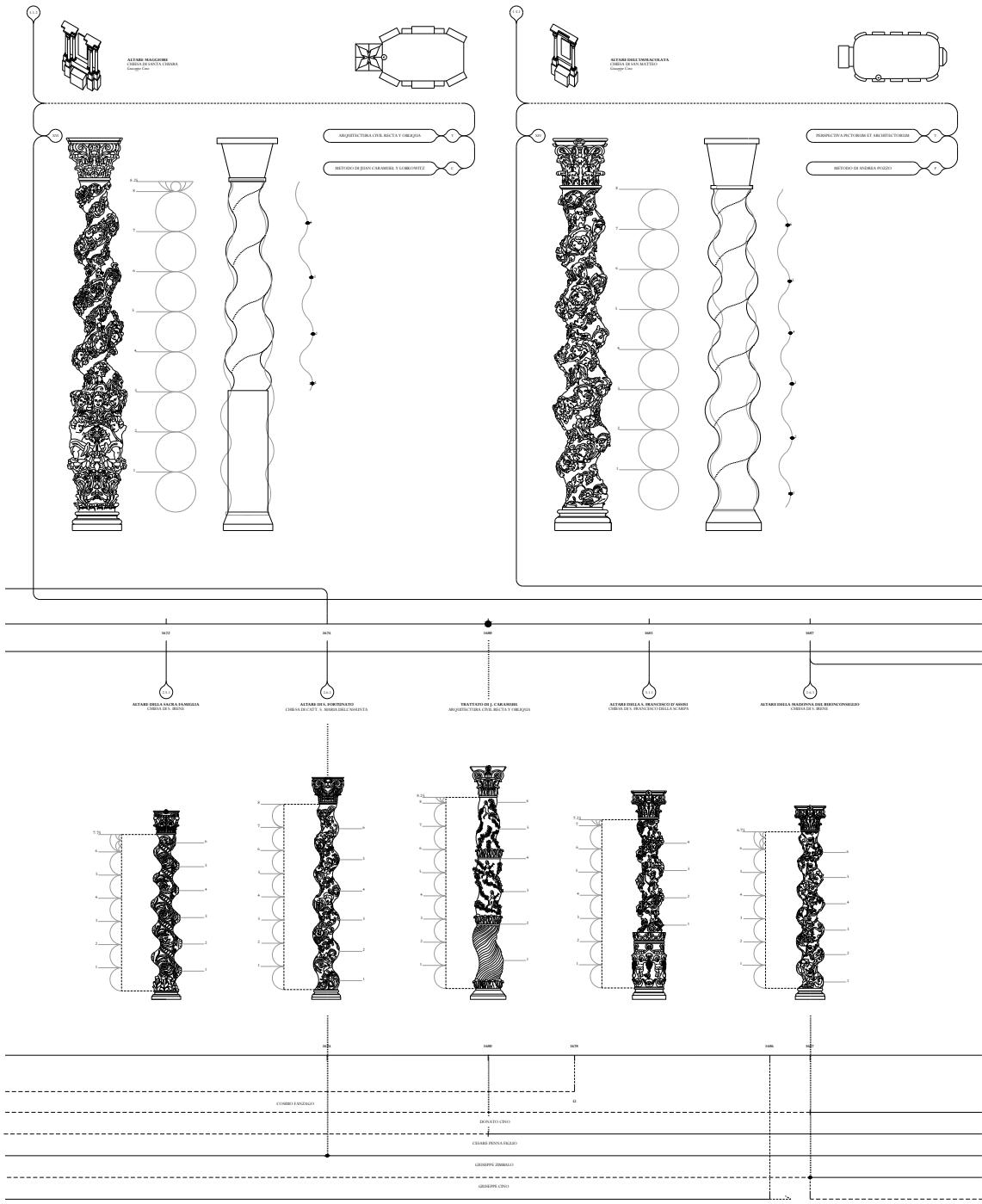
(a sinistra) *Tav.22. Mauro Manieri, Altare di San Michele arcangelo, Chiesa di Santa Maria del Carmine, 1736*

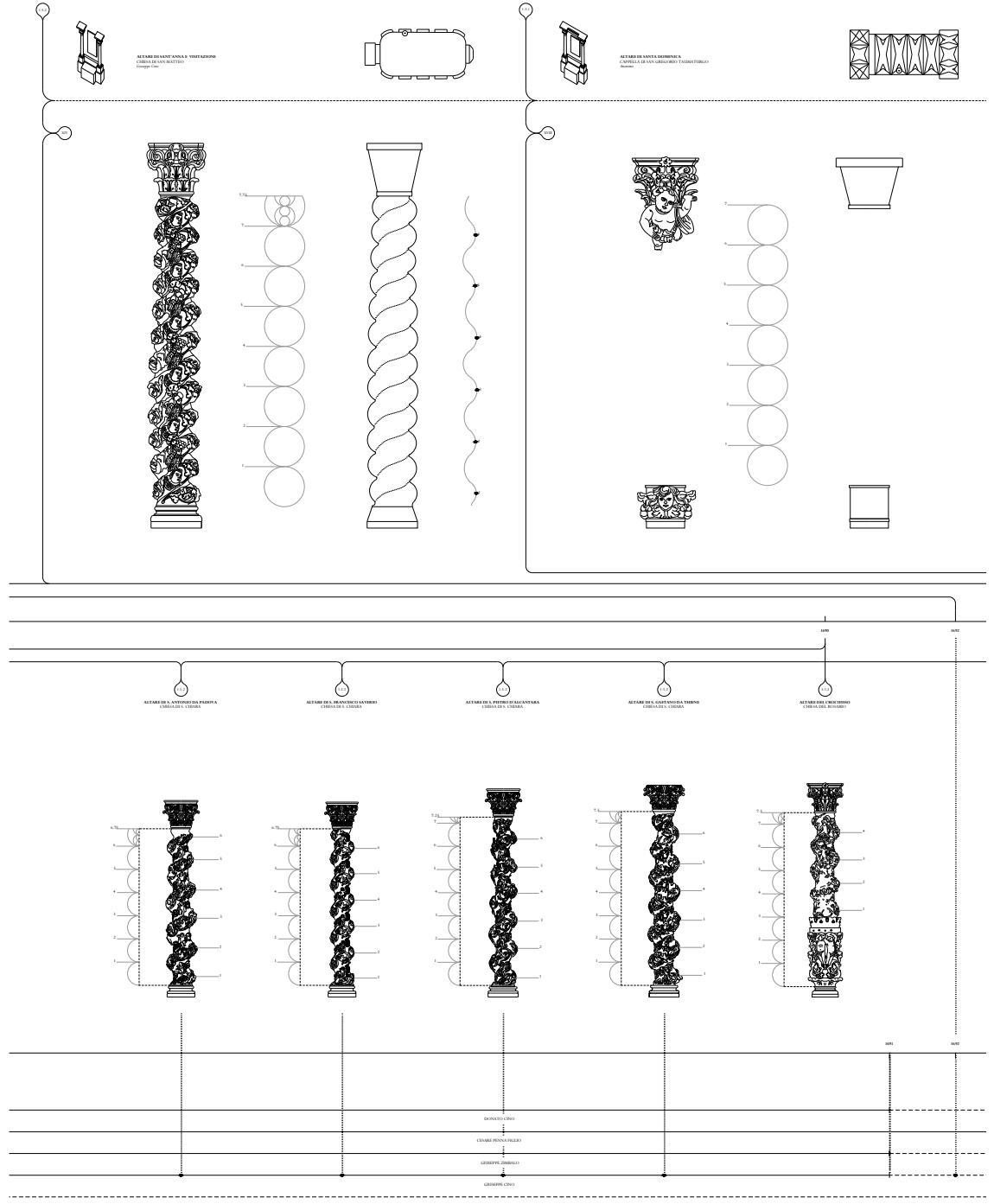
(in alto) *Tav.23. Ricostruzione tridimensionale colonna secondo il trattato di Vignola*

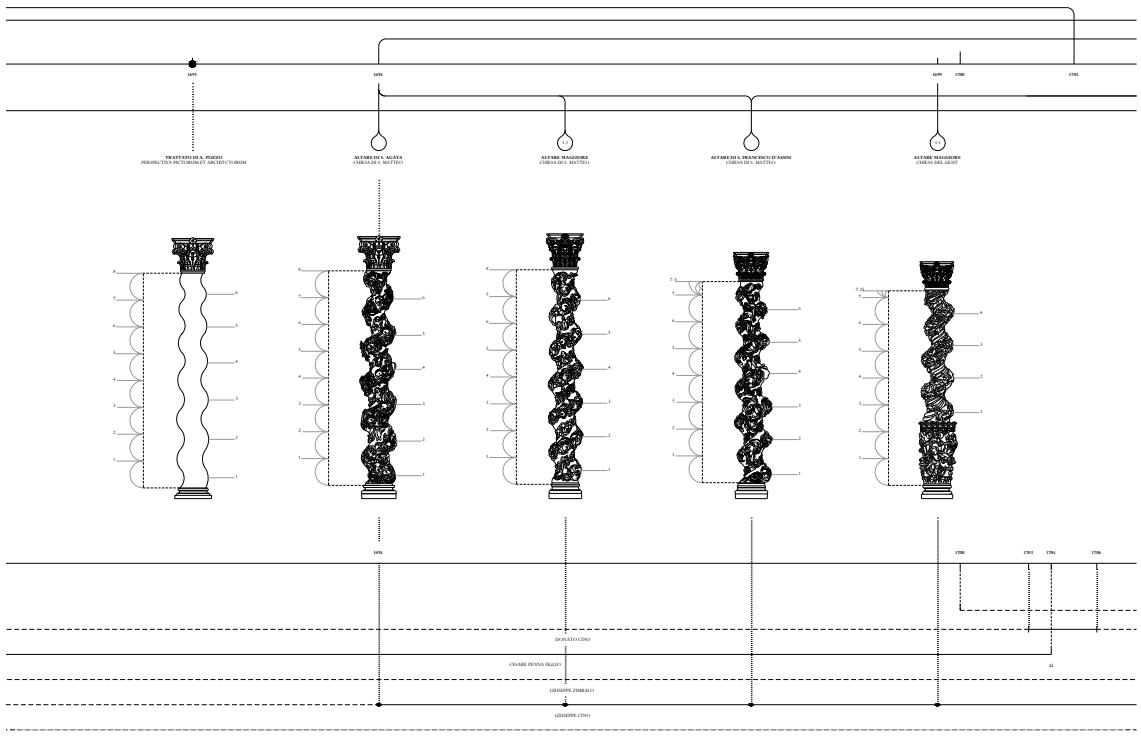
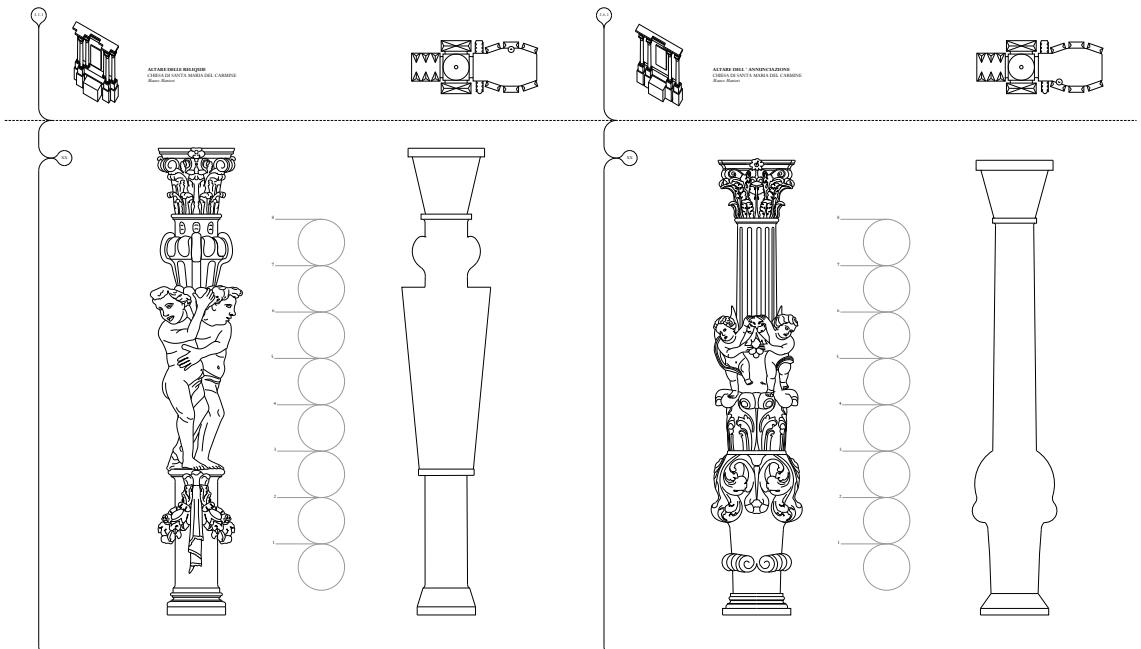


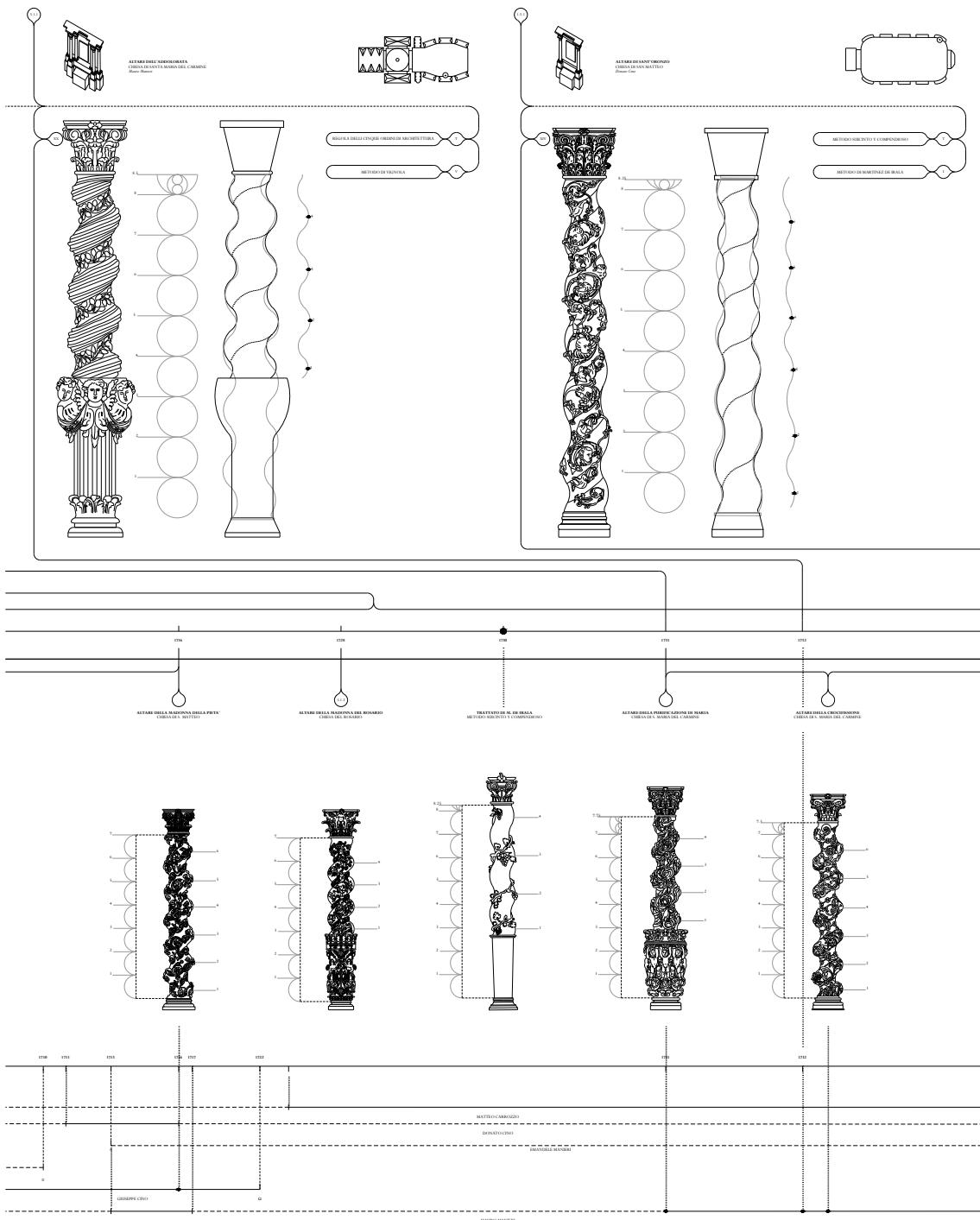


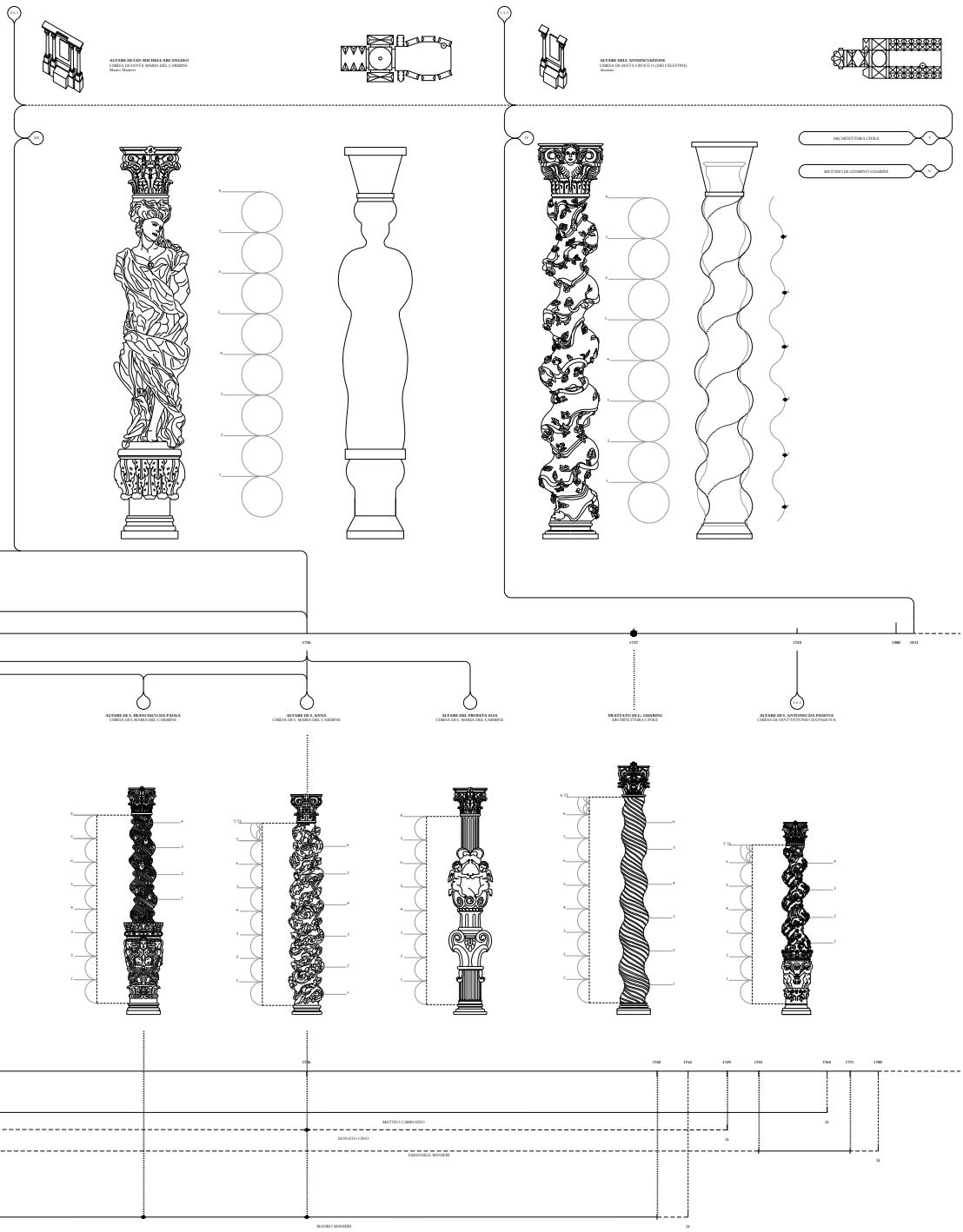












FONTI MANOSCRITTE

AVERLINO 1464

Averlino A., Trattato di Architettura, 1464

DE LOBKOWITZ 1678

De Lobkowitz C.J., Architectura Civil Recta y Obliqua, 1678

DE CÈSPEDES 1604

De Cèspedes P., Discurso sobre el templo de Salomòn, 1604

DE IRALA 1730

De Irala M., Metodo sucinto y compendioso, 1730

DURER 1525

Durer A., Underweisung der Messung, 1525

292

ERASMUS 1666

Erasmus K.G., Das Seulen-Buch, 1666

GUARINI 1737

Guarini G., Architettura Civile, 1737

POZZO 1693

Pozzo A., Perspectiva pictorum et Architectorum, 1693

RICCI 1660

Ricci J., La Pintura Sabia, 1660

VIGNOLA 1562

Vignola J.B., Regola delli Cinque Ordini di Architettura, 1562

BIBLIOGRAFIA

ABBATE 2002

Abbate F., Storia dell'arte nell'Italia Meridionale, IV, Roma 2002

ALBERTI 1485

A cura di Portoghesi P., Alberti B.L., De Re Aedificatoria 1485, traduzioni di Orlandi G., Milano 1966

BORROMEO 1577

A cura di Grosselli Z., Borromeo C., Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae 1577, Milano 1983

CAZZATO, FAGIOLO, PASCULLI 2008

Cazzato V., Fagiolo M., Pasculli D., Terra di Bari e Capitanata, I, Roma 2008

FLAVIO 1549

Flavio G., Antichità giudaiche, tradotto in italiano per M. Pietro Lauro Modenese, Venezia 1549

293

GILIO 1564

Gilio A., Il Dialogo, Camerino 1564, in P. Barocchi, Trattati d'arte del Cinquecento, II, Bari 1960-62

PALEOTTI 1582

Paleotti G., Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Bologna 1582, in Barocchi P., Trattati d'arte del Cinquecento, Bari 1960-62

PACIOLI 1509

A cura di Scritti Rinascimentali di architettura, Pacioli L., De Divina Proportione, in Bruschi A., Milano

TUZI 2002

Tuzi S., Le colonne e il tempio di Salomone: la storia, la leggenda, la fortuna, Roma 2002



## RINGRAZIAMENTI

A compimento di questo lavoro di tesi, è doveroso porre i nostri più sentiti ringraziamenti alle persone con cui abbiamo avuto modo di collaborare durante questo importante percorso conclusivo dei nostri studi accademici.

Primo fra tutti ringraziamo il nostro relatore, il professore Arch. Gabriele Rossi, per le numerose ore dedicate a questa tesi. Il suo aiuto è stato fondamentale oltre che fonte d'ispirazione per la stesura di questi contenuti. Siamo stati accompagnati per tutti questi mesi dalla sua gentilezza, disponibilità, grande conoscenza e professionalità. Il nostro desiderio è quello di ringraziarlo per averci trasmesso grande passione rispetto all'argomento trattato. Lo ringraziamo inoltre per il grande senso umano dimostrato avendoci fatto sentire a casa durante il periodo di tirocinio a Lecce.

Ringraziamo il prof. Arch. Carlo Moccia per la pazienza e la passione dedicata alla fase progettuale del laboratorio; lo ringraziamo per aver valorizzato le nostre idee con la sua esperienza e competenza e per averci dato libero accesso alla sua personale collezione bibliografica. Ringraziamo anche l'Arch.

Domenico Cristofalo, per aver permesso che il lavoro fosse portato avanti quotidianamente con cura e meticolosità.

Ringraziamo il professor Arch. Gian Paolo Consoli per aver seguito la fase di ricerca iniziale, per averci fornito il materiale necessario e per l'approccio attento e critico che ha avuto, dandoci utili consigli e spunti di riflessione.

Ringraziamo il prof. Ing. Pietro Stefanizzi per le nozioni forniteci sugli studi illuminotecnici e per averci permesso di approfondire l'argomento grazie all'utilizzo di software specifici.

Ringraziamo il prof. Arch. Matteo Ieva per l'interesse mostrato verso il lavoro di ricerca sui tipi architettonici e sui poli liturgici; lo ringraziamo per i preziosi consigli e suggerimenti, nonché per la sua grande disponibilità.

Un ringraziamento sentito lo rivolgiamo al prof Arch. Domenico Pastore, una guida costante in questi mesi di ricerche. Lo ringraziamo per essere stato un punto di riferimento, un grande sostenitore delle nostre scelte e per aver curato ogni dettaglio della stesura di ricerca. Lo ringraziamo, inoltre,

per essere stato nei nostri riguardi più che un semplice docente.

Vorremmo inoltre esprimere la nostra sincera gratitudine alla prof.ssa Arch. Valentina Castagnolo per la sua grande pazienza, per la dedizione al lavoro e per essere sempre stata disponibile in qualsiasi momento a dirimere i nostri dubbi. Il suo aiuto è stato fondamentale e la sua persona di grande sostegno durante tutto il percorso.

Ringraziamo il prof. Vincenzo Cazzato del dipartimento dei Beni Culturali dell'Università del Salento per averci dedicato il suo tempo, per il prezioso aiuto fornito ci sulla catalogazione degli altari e per tutti gli strumenti bibliografici.

Ringraziamo tutta l'Arcidiocesi di Lecce, i suoi funzionari e in particolare l'Arcivescovo S. Ecc. Michele Seccia, per averci permesso di accedere liberamente e di stanziare in tutte le chiese della diocesi, comprese quelle inaccessibili per lavori di restauro o per inutilizzo. Intendiamo poi ringraziare tutta la *Commissione Diocesana per i beni culturali e l'arte sacra* sottolineando la particolare disponibilità del presidente Arch. Giuseppe Fiorillo, nonché coordinatore del nostro tirocinio. Un particolare ringraziamento va al direttore dell'Archivio Diocesano di Lecce, il Dott. Giacomo Cominotti, per averci fornito testi e dati indispensabili per la realizzazione della tesi.

Ringraziamo i dipendenti degli archivi pubblici, delle biblioteche di Lecce e dell'Uni-

versità del Salento per la loro cordialità e pronteza. Ringraziamo inoltre tutti i padri priori, i sacrestani e i custodi per averci permesso di lavorare nel migliore dei modi all'interno degli edifici religiosi.

Abbiamo desiderio di ringraziare di cuore le nostre famiglie per il sostegno ed il grande aiuto che ci hanno dato e per esserci stati vicino in ogni momento durante questo anno di lavoro.

Un'enorme grazie va anche ai nostri amici e colleghi che in questi mesi ci hanno supportato e sopportato, oltre che aiutato nei momenti di difficoltà.

Infine, volevamo ringraziare noi stessi, per la determinazione avuta nel portare a termine questo percorso e i nostri obbiettivi, per le intere giornate passate insieme chini sui libri e sui computer, per aver portato a casa lacrime e successi. Che questo sia solo l'inizio di un nuovo capitolo della nostra vita.







