

L'immaginario e l'effimero: l'ultimo Seicento in Sicilia e l'arte di un solo giorno

Francesco Paolo Campione

La Sicilia dello scorcio del Seicento¹ sembra vivere in un fragile equilibrio sul crinale tra due abissi. Da un lato stava il baratro di una dissoluzione dinastica che l'esigenza di continuità del potere tentava di invece scongiurare, come tenacemente appesa ai respiri di un re - Carlo II d'Asburgo - che ogni giorno pareva invecchiare di dieci anni. Dall'altro aleggiava la minaccia, ben più imperscrutabile eppure spaventosamente prossima, di catastrofi e rivolgimenti politici dai quali si temeva l'isola potesse uscire annientata.

Dalla metà fino alla fine del secolo rivolte e congiure si susseguono con cadenza sempre più serrata: Palermo e Catania prima (1647), Trapani poi (1672)² esplodono in tumulti alla cui orchestrazione, probabilmente, non è estranea una certa parte della nobiltà forse desiderosa di trarre vantaggio dal clima di incertezza politica. Nel 1669 una tremenda eruzione dell'Etna inghiotte larghe porzioni di Catania e del suo circondario, finché l'11 gennaio del 1693 un inaudito cataclisma³ distrugge un'intera area della Sicilia. Da Catania fino alla cuspide sud orientale della Sicilia scompaiono antiche città, e terre ricche di storia perdono per sempre le vestigia del loro passato. Da quel momento, quasi in disfida a una natura avversa e malevola, l'immaginario barocco avrebbe vagheggiato spazi urbani e architetture destinati a costituire un modello peculiare di ripensamento del territorio. Quell'idea utopica di riconfigurazione delle città, capace di tradurre gli abitati in scene teatrali a loro volta destinate a stupire il pubblico, sembrava una specie di antidoto contro la precarietà dell'esistenza. Lo

¹ Sul panorama storico e culturale dell'isola nel XVII secolo resta di grande interesse, sebbene ormai datato, il testo di S. Correnti, *La Sicilia del Seicento. Società e cultura*, Milano 1976. Per un focus su un particolare aspetto della feudalità e delle dinamiche di potere in quel tempo, cfr. *La Sicilia dei Moncada. Le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*, a cura di L. Scalisi, Catania 2007.

² Su queste rivolte, cfr. S. Costanza, *L'umor gagliardo della maestranza [La rivolta dell'artigianato (1672/73)]*, in Id., *Tra Sicilia e Africa: Trapani. Storia di una città mediterranea*, Trapani 2005; D. Palermo, *Le rivolte siciliane del 1647: il caso degli Stati del Principe di Paternò*, in "Mediterranea. Ricerche storiche", a. IV, n. 11 - dicembre 2007, pp. 457-490; Idem, *Sicilia 1647. Voci, esempi, modelli di rivolta*, Palermo 2009.

³ Sul terrificante terremoto del Val di Noto, cfr. S. Nicolosi, *Apocalisse di Sicilia: il terremoto del 1693*, Catania 1982; 1693, *Iliade funesta La ricostruzione delle città nel Val di Noto*, a cura di L. Trigilia, Siracusa 1994; G. Cultre-
ra - L. Lombardo, *1693, lo spazio di un miserere: cronache del terremoto del Val di Noto*, Chiamonte Gulfi 1995.

spazio scenico delle città si sarebbe presto convertito in una dimensione onirica, nella quale la volontà del riguardante sarebbe stata del tutto paralizzata dallo stupore. Le feste barocche, le celebrazioni laiche e religiose avrebbero così via via assunto tratti di incredibile spettacolarità rappresentando, fino a un certo tratto del XVIII secolo, la vera marca distintiva dell'intrattenimento e della persuasione del pubblico.

Il teatro dell'effimero sarebbe divenuto il luogo deputato a celebrare la grandezza del potere civile e religioso in un concorso di pittura e scultura, architettura e retorica, musica e recitazione che avrebbe visto lavorare fianco a fianco i maggiori artisti di quel tempo. Il *Festino*, la ricorrenza in onore di santa Rosalia celebrata annualmente a Palermo dal 1625, a partire dall'ultimo quarto del Seicento si sarebbe caratterizzato per un frenetico sfoggio di trovate scenografiche, di metafore iconiche e verbali che nell'intendimento di architetti ed eruditi ideatori dello spettacolo avrebbero dovuto sbigottire il pubblico e mostrargli - in una con la potenza salvifica della Santa - la possanza della Corona spagnola e il suo essere garante della tutela della fede e della coesione sociale. Gli opuscoli pubblicati annualmente in occasione della festa, elaborati da eruditi appositamente cooptati dal Senato cittadino, assurgono così a un autentico genere letterario in grado di assommare *ekphrasis* e retorica, mitografia e dottrina religiosa. Nella progettazione delle scene, di volta in volta riferite a un tema nuovo tratto dalla mitologia, dalla storia antica o dall'Antico Testamento, a esprimere la minaccia, il senso di una precarietà costantemente incombente la coreografia della festa di luglio aveva elaborato il dispositivo più stupefacente che il pubblico potesse immaginare: la macchina pirotecnica⁴. Ogni anno sempre diversa, essa era progettata in linea con la tematica propria dell'edizione in corso: rappresentasse una città sotto assedio o un monte eccelso, un tempio di proporzioni smisurate o un finito monumento celebrativo, si trattava sempre di una costruzione effimera destinata alla distruzione, con la finale esplosione dei "fuochi artificiat". Le relazioni annuali di solito riportano, in concorso alla descrizione degli apparati provvisori, anche una serie d'incisioni che li riproducono più o meno fedelmente.

Una delle più enfatiche e visionarie relazioni festive pubblicate in Sicilia in quel giro di tempo fu certamente *Palermo Magnifico nel Trionfo dell'anno 1686*, composta dal benedettino Michele Del Giudice⁵, figura eminente dell'ordine cassinese sullo scorcio del '600. L'antiporta (Fig. 1) incisa da Antonino Grano è una spe-

⁴ Sul teatro dell'effimero, e sui suoi aspetti legati alla cultura barocca ed in particolare alla "multicanalità" dei mezzi espressivi utilizzati in tale tipo di rappresentazione cfr. *Barocco romano e Barocco italiano*, a cura di M. Fagiolo - M. L. Madonna, Roma 1985; e inoltre, specificamente per Palermo, cfr. G. Isgrò, *Feste barocche a Palermo*, Palermo 1986. Cfr., inoltre, AA.VV., *Fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*, Valencia 2014.

⁵ Per una bibliografia delle opere di Michele Del Giudice (Palermo, 1651-1727), cfr. G.M. Mira, *Bibliografia Siciliana*, 2 voll., Palermo, t. I, p. 438.

cie di dichiarazione d'intenti per immagini: la figura allegorica del Genio di Palermo, antico nume tutelare della città, giace melanconico e inerte come un dio fluviale, "parlando" attraverso il cartiglio che gli sta da canto: «Nelle tue mani sono le mie sorti», con esplicito riferimento al Salmo 31, 16. E in effetti Santa Rosalia, dispensando i tesori di una fortuna che ella stessa tiene al fianco, sembra rianimare il "vecchio" e la città che gli sta sullo sfondo. Da lì in poi, al di là di uno schema tipografico che si sarebbe ripetuto - anche in più dimessa forma - nei resoconti successivi, alcuni *topoi* diventeranno caratteristici e persino immancabili nella eloquenza celebrativa dei relatori. Tra essi, la commistione di spavento e sollievo che avrebbe esperito il pubblico alla vista delle installazioni sceniche, autentica connotazione già



Fig. 1. Antonino Grano, 1686, antiporta all'opera di M. Del Giudice, *Palermo Magnifico nel Trionfo dell'anno MDCLXXXVI*, acquaforte con la raffigurazione di Santa Rosalia e del Genio di Palermo.

da allora del nascente sentimento del Sublime. Rivivere sulla scena gli orrori reali del presente, in una forma tuttavia inoffensiva e depotenziata, avrebbe sortito sugli spettatori l'effetto di sublimare lo shock, e di convertirlo in una variante addirittura gioiosa. In *Palermo Magnifico*⁶ il corredo di immagini al testo mostra, più efficacemente di qualunque descrizione, l'imponenza delle architetture posticce progettate da Paolo Amato, autentica *archistar* e protagonista per almeno quarant'anni della progettazione di apparati effimeri e decorativi a Palermo⁷: la macchina pirotec-

⁶ [M. Del Giudice], *Palermo Magnifico nel Trionfo dell'anno MDCLXXXVI*, Palermo 1686.

⁷ Su Paolo Amato (Ciminna, 1634-Palermo, 1714), cfr. tra l'altro F. Meli, *Degli architetti del Senato di Palermo*, Palermo 1938, pp. 27-32; M.C. Ruggieri Tricoli, *Paolo Amato. La corona e il serpente*, Palermo 1983; Eadem, *ad vocem*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. I - *Architettura*, Palermo 1993, pp. 13-18; F.P. Campione, *'Amate spire'. Paolo Amato e il monumento funebre di Petronilla Lombardo*, in "Ricche minere. Rivista semestrale di storia dell'arte", vol. 16, 2021, pp. 81-104.

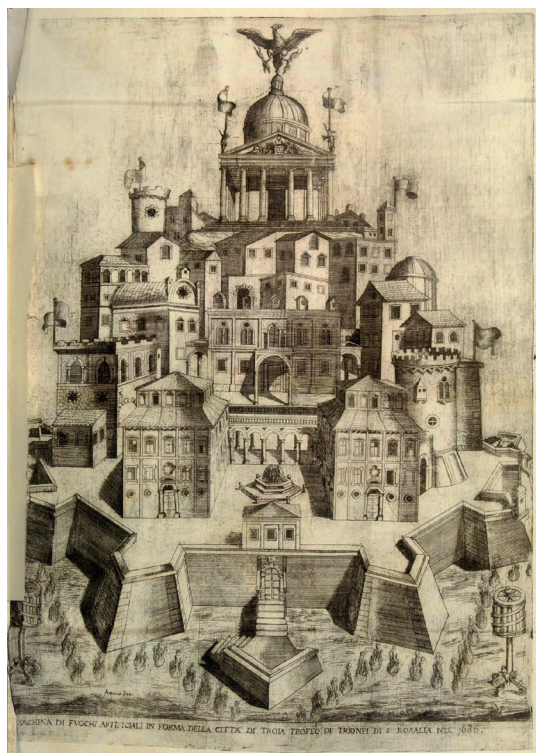


Fig. 2. Vincenzo Bongiovanni [?], 1686, *La Città di Troia*, acquaforte con la raffigurazione della macchina dei fuochi artificiali progettata da Paolo Amato per il *Festino* di quell'anno.

forma d'enorme aquila senatoria, anche un immenso cavallo di Troia, alto *instar montis* secondo l'entusiastica descrizione del benedettino, e trascinato e sospinto da una folla di guerrieri. Una volta accostato alla porta d'ingresso della città posticcia, la festa sarebbe giunta al diapason degli effetti spettacolari e al delirio delle emozioni, con il fragore terribile delle esplosioni che avrebbero squassato la piazza: «quel giocoso spettacolo, quello spavento festivo - scrive il librettista - haverebbe portato ne' petti d'ogn'uno verace l'horrore, se non si fossero serenati quegl'infocati turbini in una giocondissima luce, che tutta illuminò la grand'Aquila»⁹.

Non si tratta, naturalmente, di un caso isolato. Un altro opuscolo pubblicato a Palermo nel 1690 (anonimo ma attribuito al gesuita Giacomo Spinelli¹⁰), descrive

nica escogitata per quella edizione della festa era stata innalzata in forma d'una grandiosa città di Troia (Fig. 2), cinta da una possente cortina di baluardi e affollata di edifici che, fungendo l'un all'altro da base, terminavano nella cima più alta in «un Tempio, che s'inalzava nel mezzo (sic), al di cui fuori si scorgevano gran portici di colonne, il cui sommo finiva in *sublime* cupola, che lo copriva: arrivando la sua maggior altezza a cento palmi da terra»⁸. La scelta della città omerica quale tema simbolico per l'installazione esplosiva era già un indizio del suo destino finale, al culmine della festa. La sbrigliata immaginazione dell'architetto era giunta, inoltre, a progettare assieme alla macchina dei fuochi e al carro trionfale, che per la prima volta faceva la sua comparsa in

⁸ [M. Del Giudice], *Palermo Magnifico ...*, p. 1686, 44.

⁹ [M. Del Giudice], *Palermo Magnifico ...*, p. 1686, p. 49.

¹⁰ Su Giacomo Spinelli (Palermo, 1639-1695), appartenente alla Compagnia di Gesù, cfr. A Mongitore, *Bibliotheca Sicula*, Palermo 1708, vol. I, p. 303.

il sontuoso apparato delle feste in tributo della Patrona celebrate l'anno avanti. *L'Eco festiva de' monti*¹¹ - questo il titolo del libretto - riporta il corredo iconografico approntato questa volta dal pittore e incisore Vincenzo Bongiovanni¹², abile a convertire in immagini efficaci i progetti di Amato. Nel 1689, l'anno



Fig. 3. Vincenzo Bongiovanni, 1690, *La scalata dei Giganti al Monte Olimpo*, acquaforte per l'opera di G. Spinelli, *Eco festiva de' monti* con la raffigurazione della macchina dei fuochi artificiali progettata da Paolo Amato per il *Festino* del 1689.

cui si riferisce il resoconto, l'architetto aveva innalzato nel piano del Palazzo Reale di Palermo «un'ingegnosa Machina di fuoco ad arte giocoliero»¹³, che rappresentava il Monte Olimpo (Fig. 3), «sopra cui erano ammonzicchati li due Gioghi di Pelio, e d'Ossa»¹⁴. Le misure dell'immenso dispositivo dovevano impressionare gli osservatori: l'altezza della montagna perveniva a ottanta palmi (poco più di venti metri), a circa 15 metri ammontava la larghezza. Tuttavia al di là delle proporzioni gigantesche della macchina, che anzi nel corso delle edizioni successive andranno sempre più amplificandosi, ben più spaventosa doveva apparire la folla di personaggi che affollava le balze di quella finta altura. Si trattava infatti di «trentadue combattenti, effigiati con ceffo horribile di Centauri, e di Pitoni, d'immensa corporatura da Giganti, parte de' quali aggrappavasi trà quei rozzi macigni, parte si rincorava à lapidare le stelle, e parte fuggitiva, ò fulminata à rompicollo cadeva, tutti però accaniti s'aizzavan feroci a fare larga breccia all'Empireo...»¹⁵. Dopo avere con esattezza indicato i nomi di quegli esseri smisurati, distinguendoli in giganti propriamente detti, "homines proceri" e centauri, l'autore aggiunge una notazione di grande interesse:

¹¹ [G. Spinelli], *Eco festiva de' monti che fan risonare per il Mondo le Glorie, e i Trionfi della Gloriosa Patrona S. Rosalia Vergine Palermitana*, Palermo 1690.

¹² Su Vincenzo Bongiovanni (Palermo, 2ª metà XVII secolo-1730 ca.), cfr. L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, *ad vocem*, pp. 45-46.

¹³ [G. Spinelli], *Eco festiva de' monti ...*, 1690, p. 6.

¹⁴ *ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

Non potea rimanersi paga la curiosità nel rileggere gli emblemi dello spavento senza lume di speciale denominazione, che era di giocondo diletto alle menti ben regolate, con tutto che fosse coll'estrinseco horror tramischiato¹⁶.

“Tramischiato” è un participio che ricorda molto la tecnica di commistione dei marmi policromi: gli stessi apparati che, guarda caso, proprio in quel tempo Paolo Amato e la schiera degli artefici suoi collaboratori progettavano per i cantieri decorativi delle chiese palermitane. Il ricorso al mostruoso, all'enigma, al groviglio di racemi e di forme spurie è in altra forma lo stesso che egli impiegava nella progettazione dei suoi dispositivi provvisori. Nelle parole del librettista l'orrore, il brutto, la minaccia sono qualcosa di “estrinseco”, un debole tegumento di cartapesta sotto il quale - pronta a esplodere - è la gioia, tanto più luminosa quanto più violento era stato il moto di terrore. L'abilità di architetti, scultori e pittori impegnati nella realizzazione delle macchine da fuoco consisteva infatti nel creare dispositivi che, imitando elementi reali o comunque con una vaga referenza alla natura, dessero al riguardante l'apparenza di verisimiglianza; di essere insomma davvero alla presenza d'uno spettacolo terribile, rassicurati però dalla consapevolezza di non correre alcun pericolo.

Il momento della distruzione finale dell'apparato provvisorio, in cui davvero lo sconvolgimento della natura pareva raggiungere la sua illusoria *akmé*, dai cronisti della festa è sempre descritto con accenti di particolare enfasi, rappresentando esso la messa in scena visibile della poetica del trionfo o dell'apoteosi, due temi su cui il barocco tesseva costantemente la propria poetica. E così la scalata profanatrice dei Giganti alla vetta dell'Olimpo non può che concludersi con la loro disfatta, pur essendo «via più terribili le difese infernali, rappresentate in questa gioconda horridezza di Monti incendiarij, dove non mancavano contramine, e catapulte per total'esterminio de gli stessi Aggressori»¹⁷. Ritorna come un'autentica marca retorica e psicologica l'ossimoro “gioconda horridezza”, che questa volta sembra sintetizzare le endiadi notate poco più sopra, “giocondo diletto” ed “estrinseco horror”, le due sensazioni contrastanti nell'esperienza del Sublime. Il fragore dell'ultima esplosione, foriero di una inaspettata quanto incredibile metamorfosi nella “orografia” della piazza, «recava tanto stupore à gli occhi, quanto più amabile stordimento recava all'udito»¹⁸. E così «urli, tumulti, e strepiti di nemici elementi» s'accompagnano alla visione ultima d'un'aquila saettante che, da simulacro profano di Giove, diviene simbolo della Santa ac-

¹⁶ [G. Spinelli], *Eco festiva de' monti ...*, 1690, p. 9.

¹⁷ [G. Spinelli], *Eco festiva de' monti ...*, 1690, p. 10.

¹⁸ [G. Spinelli], *Eco festiva de' monti ...*, 1690, p. 11.

compagnato da un motto di trionfo, e dalla trasformazione estrema dell'Olimpo nell'emblema del suo casato, un monte a tre vette.

Paolo Amato e la sua équipe (o almeno quelli che sopravvissero) avrebbero proseguito fino agli inizi del secolo seguente a tessere la trama delle loro visioni spettacolari, ogni volta capaci di sorprendere un pubblico mai assuefatto alla loro inventiva. Morendo egli nel 1714, in singolare coincidenza con la fine del dominio spagnolo in Sicilia, terminava quel singolare connubio tra meraviglia e orrore, tra diletto e spavento che aveva caratterizzato il suo teatro dell'effimero e la sensibilità stessa del suo pubblico.