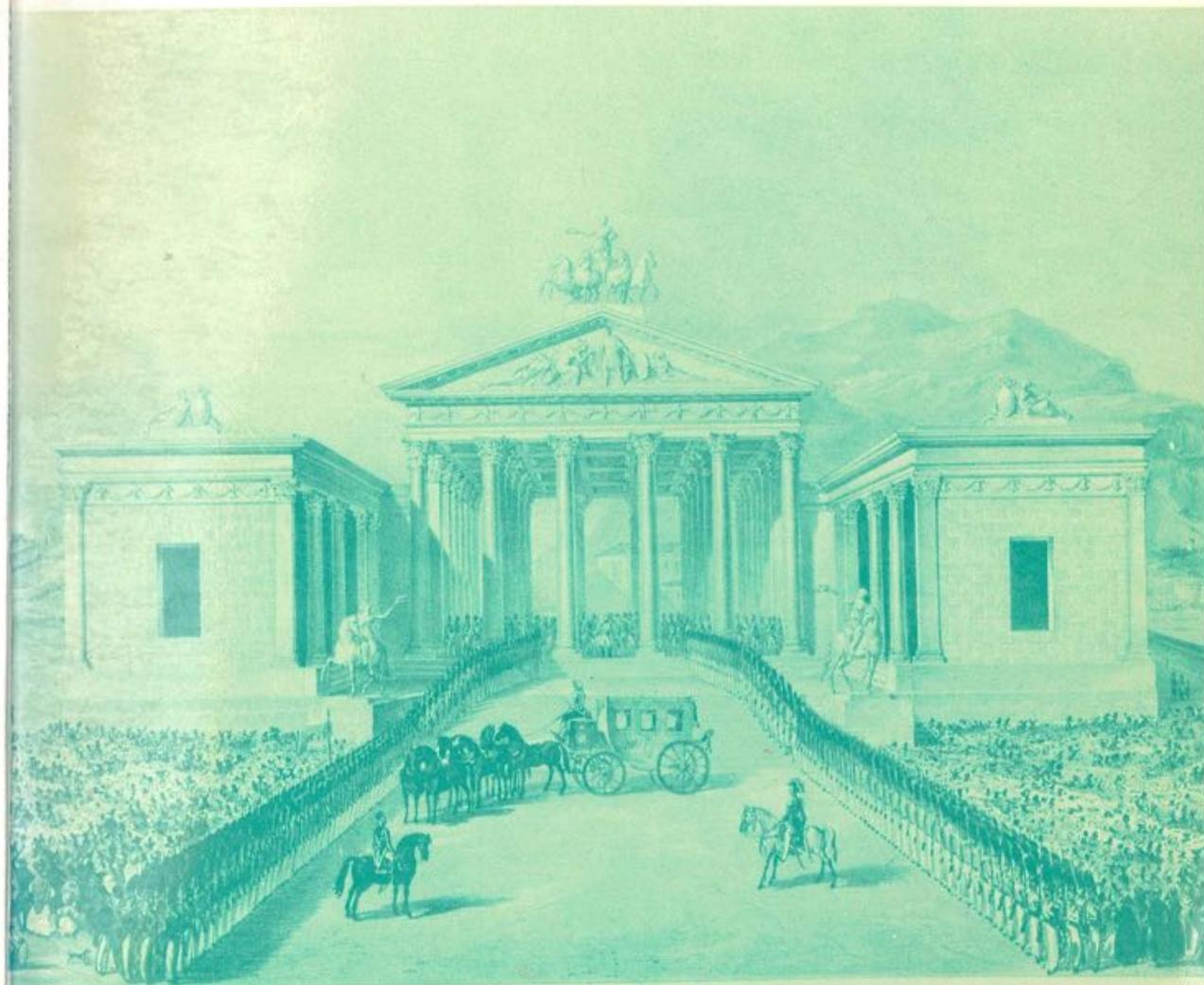


STORIA DELL'URBANISTICA/SICILIA I

Pubblicazione semestrale diretta da Enrico Guidoni
Quaderni di «Storia dell'Urbanistica»

STORIA DELL'URBANISTICA SICILIA/I

La città in scena: Palermo nell'età borbonica



W. P. G. & Co. del. 1844

PONTE TRIONFALE ESEGUITO IN PALERMO

*per l'anno di S. M. C. del Conte di S. Cassia
Comandante in Capo delle Truppe di Sicilia*

STORIA DELL'URBANISTICA/SICILIA I

Pubblicazione semestrale diretta da Enrico Guidoni
Quaderni di «Storia dell'Urbanistica»

COMITATO DI REDAZIONE/SICILIA

Nicola Aricò, Aldo Casamento, Pina Di Francesca, Antonietta Jolanda Lima, Maria Teresa Marsala,
Angela Mazzè, Adalgisa Milazzo, Maria Clara Ruggieri Tricoli

Responsabile scientifico per la Sicilia: Aldo Casamento

Questo fascicolo di «Storia dell'Urbanistica/Sicilia» è stato pubblicato nell'ambito della Ricerca Nazionale M.P.I. «Le città capitali italiane dell'Ottocento: Torino, Firenze, Roma, Palermo»: coordinatore centrale Enrico Guidoni.

In copertina: Arco trionfale in forma di propilei per l'entrata a Palermo del Luogotenente Gen. Conte di Siracusa; progetto di D. Lo Faso, incisione del Wenzel.

Direttore responsabile: Enrico Guidoni

Progetto e realizzazione editoriale: Studio Mariano

Editore: Edizioni Kappa, Piazza Borghese, 6 - 00186 Roma - Tel. (06) 6790356

Amministrazione e Distribuzione: Piazza Borghese, 6 - 00186 Roma

Autorizzazione del Tribunale di Roma del 29-4-1982, n. 174

Abbonamento annuo: L. 18.000, per l'estero L. 24.000

Prezzo di un fascicolo L. 10.000, arretrato ed estero L. 11.500

Versamento sul c/c 33897000 - Cappabianca Giulio, P.zza Borghese, 6 - 00186 Roma

STORIA DELL'URBANISTICA SICILIA/I

La città in scena: Palermo nell'età borbonica

Edizioni Kappa



Indice

Editoriale di <i>Enrico Guidoni</i>	5
<i>Maria Clara Ruggieri Tricoli</i> La città in scena: Architettura effimera e macchina dei fuochi nelle feste palermitane dell'età borbonica	7
Note	40

Editoriale

La nascita della serie di «Storia dell'Urbanistica» dedicata alla Sicilia segna una tappa ulteriore di un processo di approfondimento della ricerca che, in questo campo, dovrà sempre più misurarsi anche con le problematiche culturali e con le fonti archivistiche regionali. Questa iniziativa fa seguito ad altre, per certi versi assimilabili, come l'«Atlante di storia urbanistica siciliana» (dal 1979, edito da Flaccovio, prevalentemente dedicato ai centri minori della regione e curato redazionalmente da Aldo Casamento), oltre che ad un nutrito insieme di lavori condotti da una generazione di storici dell'urbanistica che hanno affinato sul campo — nella didattica e nella ricerca — le proprie attitudini e le proprie scelte disciplinari. La presenza nella regione di un diffuso e sentito interesse per le tematiche inerenti alla storia del territorio, dell'ambiente popolare e della città ha reso oggi possibile da un lato la redazione della nuova Guida Sicilia del TCI (Milano, 1989) con criteri ampiamente innovativi, dall'altro l'avvio concreto dell'«Atlante storico delle città italiane» che dall'«Atlante» siciliano ha desunto alcune essenziali articolazioni di programma e di contenuto.

La rivista che oggi prende l'avvio — dopo le serie dedicate al Lazio, Toscana, Piemonte, Campania — potrà quindi giovare di un agguerrito nucleo di studiosi. Il compito di «Storia dell'Urbanistica/Sicilia» può essere individuato in una costante attenzione a temi monografici particolarmente rilevanti e inediti, e in una promozione specialistica, dal punto di vista della disciplina, di un'ottica storiografica e di una metodologia specificamente orientate allo studio delle trasformazioni progettuali dello spazio urbano. Questo primo fascicolo raggiunge perfettamente l'obiettivo di utilizzare fonti e tradizioni tipicamente siciliane per proporre una più approfondita — ma non per questo noiosa — conoscenza della storia della «cultura dello spazio» della capitale. Maria Clara Ruggieri ci offre un brillante spaccato della vicenda artistica, sospesa tra immaginazione e persuasione, legata agli apparati palermitani: dove per apparato deve intendersi, letteralmente, ciò che appare, e, quindi, in sintonia con l'idea barocca del mondo come scenario teatrale e come rappresentazione mentale e visiva della società, ciò che realmente ha diritto di realizzarsi e di essere ricordato al di là della contingenza della quotidianità.

E.G.

La città in scena: architettura effimera e macchina dei fuochi nelle feste palermitane dell'età borbonica

Maria Clara Ruggieri Tricoli

L'architettura effimera, dal rito al teatro

Nel suo saggio, recentemente pubblicato in Italia, *Dal rito al teatro*¹, rifacendosi in parte alle teorie di Arnold van Gennep², l'antropologo Victor Turner analizza da un punto di vista semiologico e simbolico i pubblici rituali e le feste, con particolare riguardo alle società evolute e di vaste proporzioni, se non proprio ancora al villaggio globale, cui ci ha abituati a pensare Marshall Mac Luhan³. Turner giunge ad individuare nei momenti effimeri ed estroversi della collettività urbana fasi fondamentali di transizione e rifondazione che possono venir assimilati — secondo il linguaggio classico delle scienze della religione — a veri e propri riti di passaggio.

Il fatto che Turner alluda a società di vaste dimensioni e, più specificatamente, a società evolute⁴, elimina, ancor prima di porlo, il problema della conoscibilità dell'essenza della festa nel suo preciso momento di attuazione. Non si tratta infatti di affrontare un problema epistemologico i cui contorni ci sono oggi del tutto sconosciuti, poiché è quasi impossibile calarci nella realtà religiosa o civile della festa tradizionale, visto che ormai troppo poche parentele esistono fra le feste antiche, come visione di un'immagine che fondamentalmente non è presente, e feste moderne, come visione, invece, di uno spettacolo che realmente si dispiega, bensì di rivolgere l'attenzione a qualcosa che ci è vicino e comprensibile o che, almeno, presenta alcuni aspetti che ci sono ancora vicini e comprensibili. L'aspetto limitativo di quest'ultima affermazione è motivato da una possibile ulteriore suddivisione interna, concernente la presenza di una fase di passaggio — fra società pre-industriali e società industrializzate — che non manca

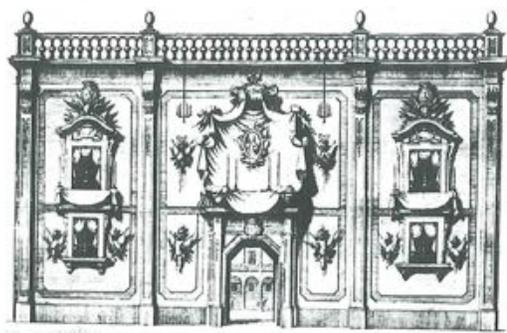
di influenzare anche lo svolgimento dei meccanismi festivi, con una inversione dei rapporti partecipativi all'interno della festa stessa: dalla continuità di ruoli e dalla identità fra spettatori e partecipanti, alla frattura fra vita ordinaria e vita rituale, fra attori della festa e pubblico.

Come già osservato dal Vovelle⁵, attraverso l'Illuminismo e la Rivoluzione francese, le feste sono divenute rappresentazione e folklore, ovvero pause nelle quali solo momentaneamente il regime razionale del quotidiano collettivo cede il posto all'oblio di sé e al piacere dell'auto-illusione, salvo poi riemergere dalla latenza in tutta la sua portata.

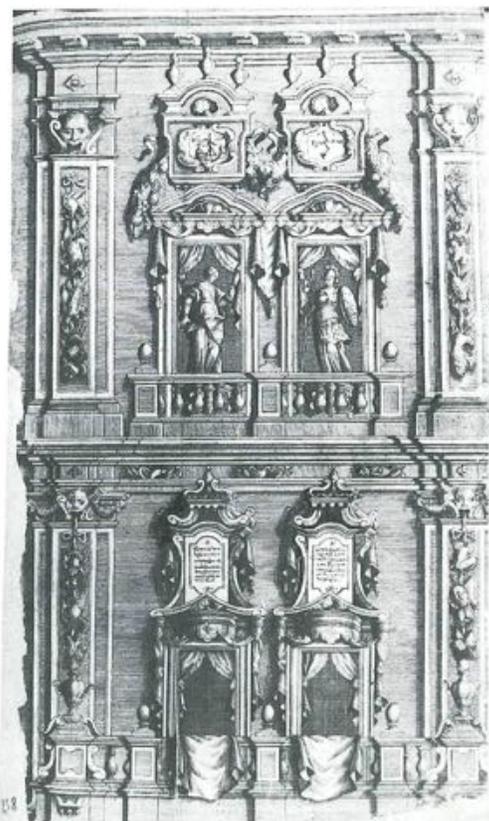
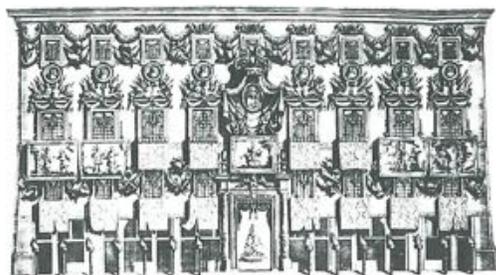
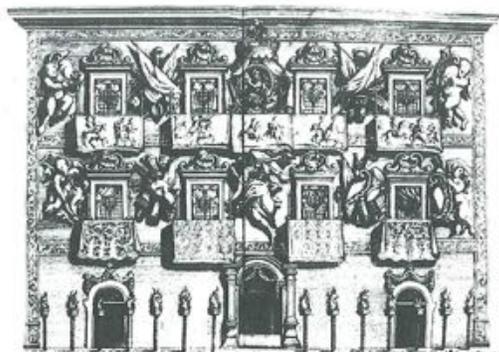
D'altronde, dipende proprio da questa evoluzione l'insistenza, già notata e interpretata da Furio Jesi⁶, sulla festa come «sospensione del tempo», fondazione o rifondazione sociale attraverso un «tempo primordiale del sogno»⁷, momento di *limen*.

La dialettica immaginata da Turner è dunque il preciso riflesso di una situazione attuale: la proiezione della festa di oggi sull'immagine della festa di ieri. Infatti, il modello conoscitivo della situazione attuale di crisi è l'unico disponibile per fornire definizioni positive delle feste di ieri o delle feste di sempre.

Poiché l'argomento delle presenti note è una particolare festa ottocentesca (il «festino» di Santa Rosalia in Palermo)⁸ e, all'interno di essa, una sola particolare macchina mitologica (la macchina pirotecnica), e poiché, ancora, ci sembra che tale argomento si inquadri con buona approssimazione nel periodo di transizione fra ritualità e teatralità individuato dal Turner, ed abbia, come cercheremo di verificare, tutti i connotati tipici di un particolare rito di passaggio, quello della fondazione



1/ Addobbo del palazzo del principe di Palagonia per l'acclamazione di Carlo III (1735). Progetto di Nicolò Palma, incisione di Giuseppe Vasi (da P. La Placa, *La reggia in Trionfo*).



2/ Addobbo del palazzo di Don Tommaso Calì per l'acclamazione di Carlo III (1735). Progetto di Giuseppe Sigoni, incisione di Francesco Cichè (da P. La Placa, *La reggia in Trionfo*).

3/ Addobbo del palazzo di Don Tommaso Loredano per l'acclamazione di Carlo III (1735). Progetto di Arcadio La Manna, incisione di Francesco Cichè (da P. La Placa, *La reggia in Trionfo*).

4/ Apparato della facciata del Collegio dei Gesuiti (dettaglio) per l'acclamazione di Carlo III (da P. La Placa, *La reggia in Trionfo*, incisione di A. Bova).

5/ La prima acclamazione reale senza cavalcata: giuramento di fedeltà a Ferdinando I di Borbone nel 1760. Incisione di Antonino Bova (da D. Schiavo, *Descrizione della solenne acclamazione*). Progetto del baldacchino e del palco dentro la Cattedrale, di Nicolò Palma.

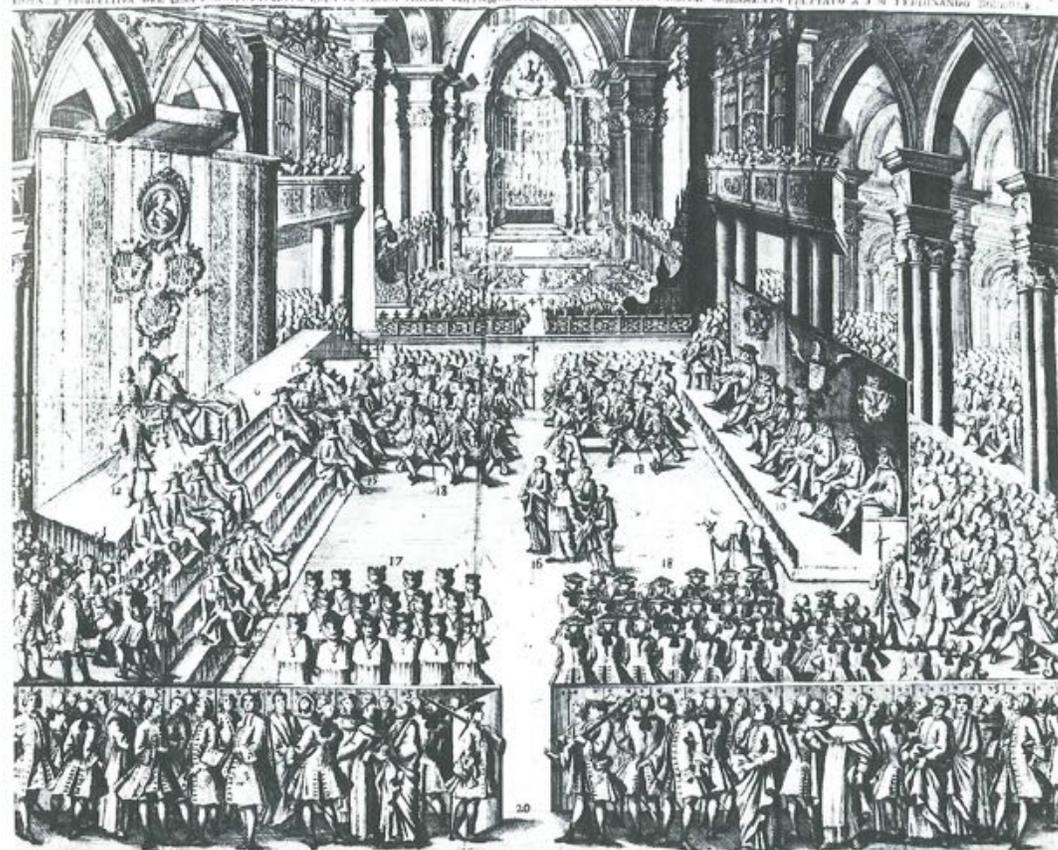
6/ Arco trionfale in forma di propileo eretto per l'entrata del Luogotenente Generale Conte di Siracusa. Progetto di Domenico Lo Faso Duca di Serradifalco, incisione del Wenzel.

Nella pagina seguente:

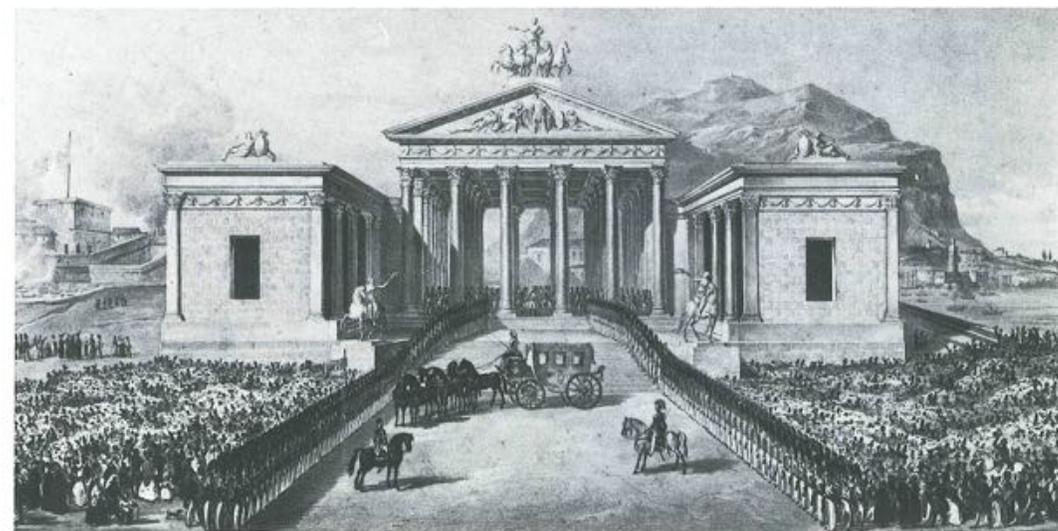
7/ Acclamazione reale senza cavalcata: giuramento di fedeltà a Ferdinando I di Borbone nel 1760. Incisione di Antonino Bova (da D. Schiavo, *Descrizione della solenne acclamazione*). Progetto del baldacchino e del palco dentro la Cattedrale, di Nicolò Palma.

8/ Arco trionfale in forma di propileo eretto per l'entrata del Luogotenente Generale Conte di Siracusa. Progetto di Domenico Lo Faso Duca di Serradifalco, incisione del Wenzel.

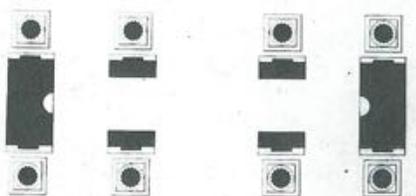
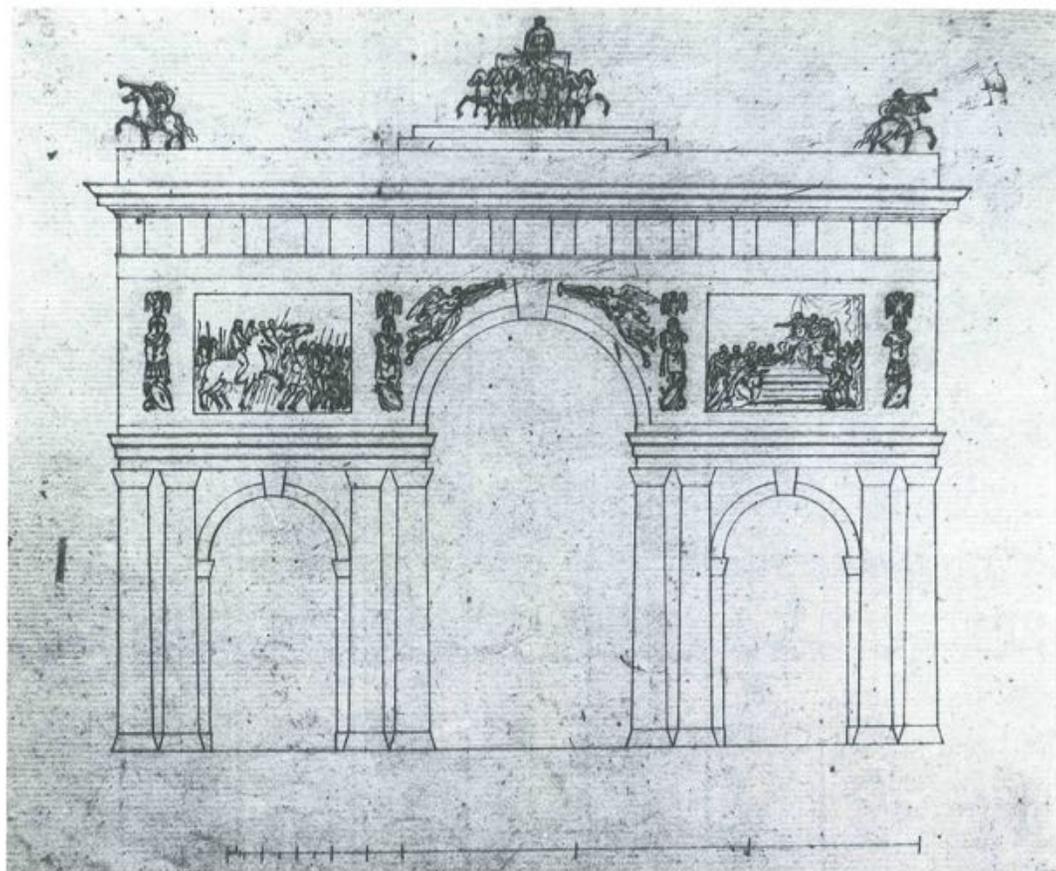
1/ Acclamazione reale senza cavalcata: giuramento di fedeltà a Ferdinando I di Borbone nel 1760. Incisione di Antonino Bova (da D. Schiavo, *Descrizione della solenne acclamazione*). Progetto del baldacchino e del palco dentro la Cattedrale, di Nicolò Palma.



1/ Acclamazione reale senza cavalcata: giuramento di fedeltà a Ferdinando I di Borbone nel 1760. Incisione di Antonino Bova (da D. Schiavo, *Descrizione della solenne acclamazione*). Progetto del baldacchino e del palco dentro la Cattedrale, di Nicolò Palma.



6/ Arco trionfale in forma di propileo eretto per l'entrata del Luogotenente Generale Conte di Siracusa. Progetto di Domenico Lo Faso Duca di Serradifalco, incisione del Wenzel.



7/ Disegno per arco trionfale (Galleria Regionale della Sicilia).

8/ Disegno di arco trionfale del Duca di Serradifalco, incisione del Di Giovanni (Galleria Regionale della Sicilia).

urbana⁹ attraverso l'esibizione di modelli ideali, riteniamo di potere accettare alcuni dei presupposti teorici appena accennati. Ciò tenendo ben presente che il nostro scopo non è, né può essere, un'analisi tesa ad estrapolare un quadro completo del fenomeno, ma soltanto la ricerca, all'interno di esso, dei segni della modernità¹⁰.

Così, la nostra analisi si porrà in uno spazio intermedio fra un'analisi architettonica e una più estesamente urbanistica, in quanto la metodologia prescelta consente di accostarsi contemporaneamente ad una costellazione di simboli individuali — quelli del «produttore» delle macchine mitologiche, nel nostro caso soprattutto l'architetto Nicolò Raineri¹¹ — e ad un complesso di simboli più generali, quelli della città di Palermo nel periodo del declino borbonico.

Questa possibilità di estendere il tema dall'architetto al suo contesto operativo in un discorso fondamentalmente unitario è strettamente legata anche all'importanza che le feste palermitane, per quanto diminuite nel numero e nel fasto¹² e per quanto, anche, parzialmente alienate ai loro connotati e contenuti precedenti¹³, conservarono tuttavia ancora almeno fino al 1860¹⁴, come momenti per eccellenza rappresentativi dell'immaginario collettivo locale, ma anche è legata, più in generale, ad una possibile interpretazione dell'aspetto più propriamente ludico della creatività e della fruizione festiva come polo di una dialettica perennemente in atto fra cultura vissuta, coscienza morale, disposizioni ideologico-politiche da un lato e atteggiamenti ludici dall'altro. Tale dialettica, all'interno del meccanismo festivo, non si svolge, come voleva Huizinga¹⁵, nel senso che il gioco costituisce un trascendentale storico atto a coprire tanto l'irrazionalità del presente quanto l'irrazionalità del passato (spesso anzi così ben consacrato ed esibito dalla iconografia dell'effimero festivo), ma, al contrario, nel senso che il gioco ne è la rappresentazione.

Rappresentazione talvolta distorta, questo è vero: però, anche quando la realtà simbolica della festa è il capovolgimento di quella effettuale, essa rimane sempre intimamente legata, agendo, reagendo e transreagendo, al suo contesto socio-culturale, lo influenza e ne è influenzata, e, in definitiva, come avevamo anticipato, lo rappresenta in qualche modo.

Tale rappresentazione è anche, come avviene per tutti i riti di passaggio, una rappresentazione *double-face*: da un lato tende ad introdurre a qualcosa che ancora non è in essere, dall'altro si volge verso qualcosa che già non è più. Conservazione e rivoluzione, città ideale e città della memoria, nuovi governi che gattopardesicamente cambiano tutto per tornare ai sistemi di sempre, rifondazione

quindi e anche continuità del microcosmo urbano, sono le antitetiche ma inseparabili realtà che si intrecciano profondamente nell'immaginario festivo, determinandone la profonda ambiguità e la fascinosa contraddittorietà che lo rendono così interessante all'occhio altrimenti disincantato dell'osservatore moderno.

Quest'aspetto è particolarmente evidente nell'iconografia delle grandi feste del Rinascimento, ove la contraddizione fra le tendenze eversive del recupero mitologico e l'affermazione perentoria del potere del Principe assume caratteri particolarmente fastosi e di elevatissima presa culturale, attraverso la ricchezza, la precisione e la raffinatezza delle allegorie (per altro necessarie proprio a far vedere e a far ben capire uno spettacolo in atto e non una realtà superiore cui si può pervenire per pure allusioni)¹⁶. È anche altrettanto evidente nella ridondanza spesso malinconica delle feste barocche, ove il rispecchiamento e rovesciamento continuo fra individuo e potere, fra trasgressione e regola definisce situazioni spesso psicologicamente aggrovigliate e labirintiche, dalle quali emergono in alcuni casi dinamiche creative di particolare suggestione¹⁷. Non è meno vero, anche se più sommo, neppure per le feste ottocentesche (e tardo settecentesche). Qui, anzi, il simbolismo individuale, i riferimenti culturali personali degli architetti-machinatori, come surrogato di un simbolismo più generale della società che tende a venir meno, diventa l'asse portante di immaginazioni che hanno spesso tutto il carattere di utopie urbane e dalle quali traspasano comunque, attraverso segni più o meno evidenti, i sintomi di una psicologia collettiva in profonda trasformazione.

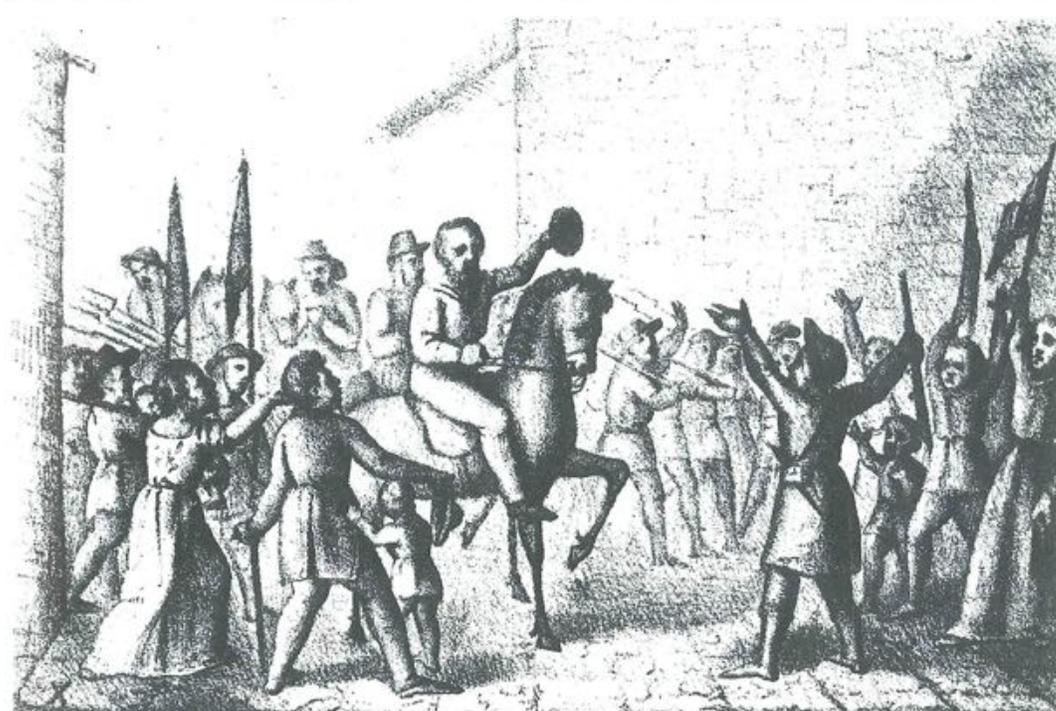
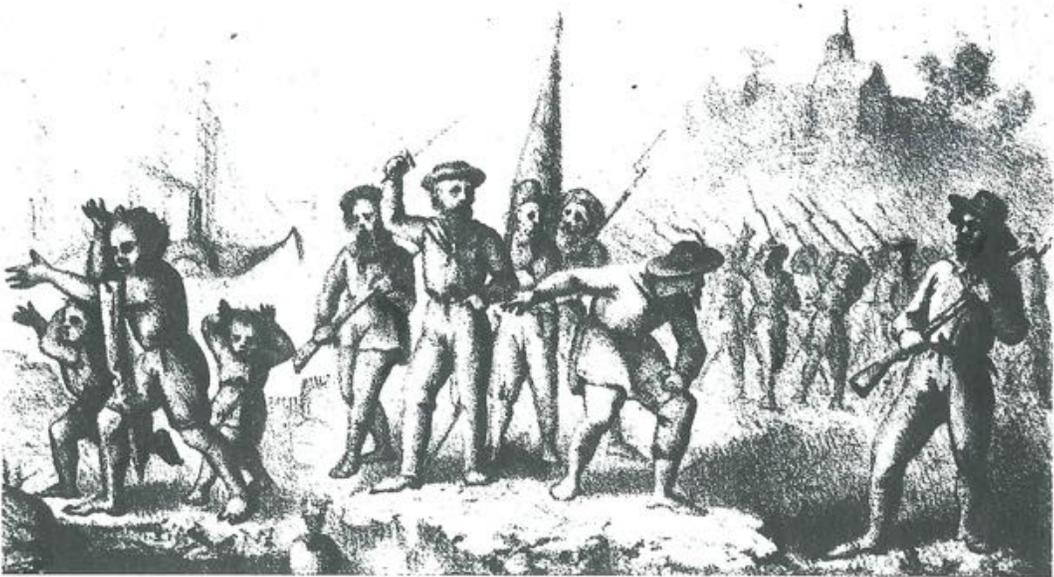
È a questo punto chiaro che il fenomeno festivo dell'Ottocento, così come lo andiamo delineando, è un misto di fenomeni liminali, tipici delle società che ancora posseggono la cosiddetta solidarietà meccanica basata sullo *status* sociale, e di fenomeni liminoidi, tipici delle società moderne (industriali) in senso proprio. Entrambi attingono ad un concetto di festa in qualche modo al di fuori della struttura¹⁸, cosa che, come già abbiamo osservato, è un concetto intuibilmente «proiettato» dalla nostra modernità, dalla nostra esperienza della festa, ma vi appartengono con diverse valenze.

Aspetti tipicamente «liminali» ancora presenti nell'Ottocento sono i canoni stagionali delle feste, ovviamente in massima parte d'antica data, l'uso delle feste stesse come deterrente nei momenti critici di grande travaglio politico¹⁹, la forte carica di rappresentatività collettiva esercitata da alcune occasioni celebrative, sia tipicamente trasgressive come il Carnevale²⁰, sia positivamente

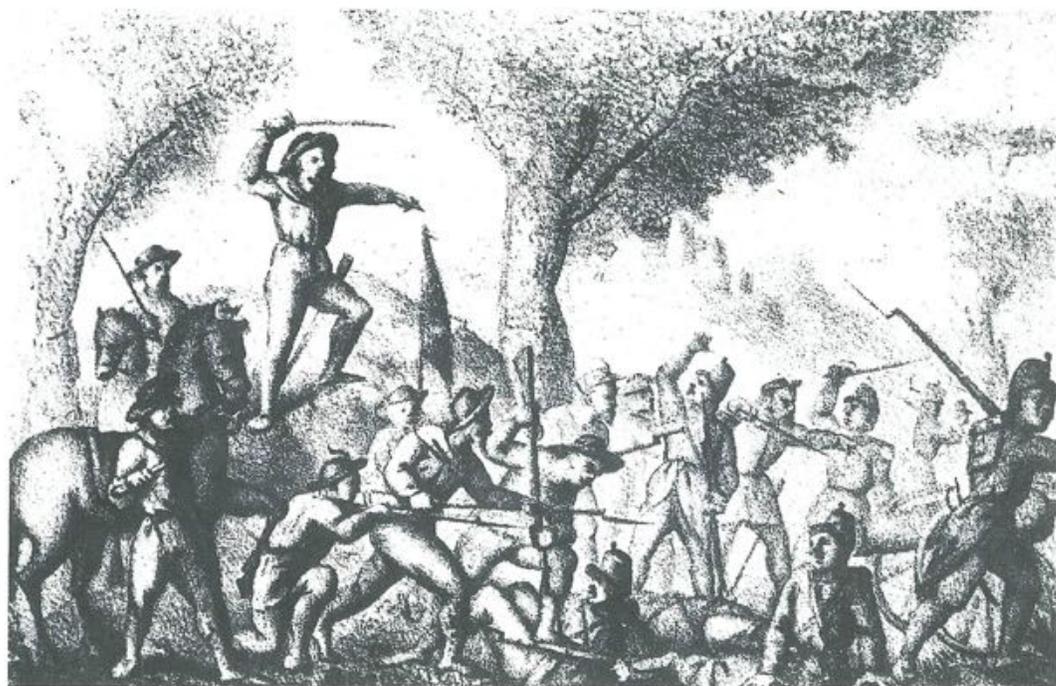


9/ «Garibaldi unisce la Sicilia con l'Italia ed i Napoletani s'imbarcano» ovvero «L'omaggio delle province», trasparente di G. Bagnasco per la piazza Pretoria nelle feste del 1860 per il compleanno di Garibaldi (da *Il 19 luglio 1860*).

10/ «Disbarco in Marsala del Generale Garibaldi con 800 italiani», trasparente di G. Carta per la piazza Pretoria nelle feste del 1860 per il compleanno di Garibaldi (da *Il 19 luglio 1860*).



11/ «Entrata del Generale Garibaldi in Palermo per la Porta di Termini», trasparente di S. Bonomo per la piazza Pretoria nelle feste del 1860 per il compleanno di Garibaldi (da *Il 19 luglio 1860*).



12/ «Combattimento di Calatafimi», trasparente di L. Lo Jacono per piazza Pretoria nelle feste del 1860 per il compleanno di Garibaldi (da *Il 19 luglio 1860*).

te integrate nel sociale, senza rovesciamenti, come le celebrazioni civili²¹, la capacità di fungere da elemento di scarico delle tensioni sociali, politiche e culturali apparentemente ponendosi in spazi concettuali di inversione o eversione delle tendenze in atto, ma in definitiva assolvendo alla funzione positiva di far funzionare senza eccessivi attriti la struttura esistente. Il detto *panem et circenses* si traduce infatti per la Sicilia borbonica nel famoso tritico *feste, farina e forca*, nel quale non solo le feste, ma anche la forca costituiscono elemento di spettacolare comunicazione di massa, poiché il cosiddetto teatro della crudeltà non è un'invenzione esclusivamente moderna²².

Il ruolo di camera di compensazione, svolto da alcune particolari feste e cerimonie, è macroscopicamente evidente anche in alcune occasioni di tipo semi-pubblico, come i funerali²³, ove interviene appunto la caratteristica capacità del rituale di scaricare tutti i nodi irrisolvibili propri di uno dei momenti esistenziali critici per eccellenza²⁴. È il mausoleo effimero — più che la tomba definitiva — a porsi emblematicamente nello spazio-tempo della crisi, come componente architettonica di un più complesso discorso protetto²⁵ atto a consentire il superamento del travaglio funebre e del rapporto non risolto con la presenza del cadavere. Si può notare così che nessuna macchina rituale, come appunto quella dei catafalchi e degli altri apparati relativi, resta così rigidamente cristallizzata nella sua struttura generale attraverso l'epoca moderna, dal Sei all'Ottocento, nonostante comprensibili variazioni sia nel modo di intendere la morte²⁶, sia nella concezione puramente stilistica degli addobbi²⁷.

I luoghi corrispondenti alla situazione liminale all'interno della città, sono, naturalmente, quelli più intrigati con essa: da un lato strade e piazze estremamente rappresentative, i teatri deputati della vita civile e religiosa (Cassero, piano del Palazzo, Quattro Canti, piazza Pretoria), dall'altro gli ambienti più tipicamente impegnati dal vissuto quotidiano: vicoli, cortili e piazzette dei quattro Mandamenti che costituiscono lo scenario ideale di altarini, tusselli ed altri piccoli addobbi devozionali, destinati ad onorare celebrazioni parrocchiali e passaggi di processioni.

Appartengono infatti alla tradizione quasi tutti i percorsi processionali, sia principali che secondari: quello del Carro di Santa Rosalia lungo il Cassero, quello della statua dell'Immacolata, del *Corpus Domini*, ecc.²⁸, i quali tutti hanno con il tessuto urbano e con particolari situazioni architettoniche della città²⁹ profonde relazioni che meriterebbero ulteriori approfondimenti³⁰. Salvo rare eccezioni — come quella della processione di San Francesco di Paola³¹ — i cortei religiosi scorrono

all'interno del centro storico, anzi, è di regola fallimentare ogni tentativo di esportazione al di fuori della cinta muraria cinquecentesca. Essi si svolgono in genere secondo precisi canoni gerarchici dei partecipanti (ruoli ed ordini)³², garantendo così quella continuità fra *status* sociale effettivo e ruolo rituale, che, come abbiamo accennato, è una delle caratteristiche della fase pre-industriale delle feste moderne. Tale rigida rappresentatività di tipo gerarchico è specialmente evidente nelle manifestazioni d'ambito religioso, sebbene sopravvivano anche cortei istituzionali (relativi, per esempio, all'insediamento di personaggi pubblici nelle loro cariche) ed altre occasioni civili di vario tipo nelle quali il corteo è ancora una forma di vero e proprio indottrinamento. Quando i rapporti sociali funzionano anche come strutture rituali nella coscienza spontanea degli individui e dei gruppi che compongono la società, tutto si presenta come se il carattere dominante di questi rapporti sociali provenisse dalle loro funzioni esplicite, significate attraverso la festa. I legami strutturali sono dunque contestualmente trasformati in relazioni immaginarie³³ ed il carattere esemplare di queste ultime, proprio all'interno dello spazio di *limen*, assume una corroborante azione rifondativa della società esistente, attraverso la ciclicità struttura reale — struttura festiva — struttura reale. Di qui anche la promiscuità fra i ruoli di tipo civile e quelli più propriamente religiosi all'interno di cerimonie a carattere eminentemente sacrale, come quelle in onore di Santa Rosalia e dell'Immacolata³⁴, che fra l'altro sono finanziate dalla mano pubblica, poiché la maggiore rigidità della struttura ecclesiastica rispetto quella civile, finisce per farsi garante anche di quest'ultima. È bene notare infatti che la più importante cerimonia a struttura gerarchica fra quelle a carattere esclusivamente civile, la cavalcata in uso per le acclamazioni reali e le grandi entrate, è scomparsa a partire dal 1760³⁵ e, come riflesso della più generale crisi economica del baronato, essa è scomparsa, dal 1740, anche dal canone del «festino»³⁶.

Quest'ultimo fatto è proprio un esempio del passaggio da festività con caratteristiche liminali a festività con caratteristiche liminoidi, tipico appunto della fine del Settecento, passaggio che non è rapido né facile, se pensiamo che forti suddivisioni gerarchiche per ceti e per censo esistevano alle volte addirittura all'interno delle grandi feste della Francia rivoluzionaria³⁷.

Gerarchizzati, fortemente articolati in strutture scalari non sono per altro solo i «personaggi» della festa pre-industriale — e dei residui di essa all'interno della fase successiva — ma anche, cosa che qui ci interessa maggiormente, gli «oggetti» più tipici di essa, le macchine, le scenografie, gli emble-

mi. Fin verso la metà del Settecento, per esempio, esiste una gerarchia dei carri e delle macchine pirotecniche, con un carro grande e quattro piccoli³⁸, con una macchina grande e quattro minori³⁹. L'iconografia prescelta per gli uni e per le altre, com'è possibile ricostruirla attraverso i ragguagli del periodo amatiano⁴⁰ e degli anni successivi di Andrea Palma⁴¹ e del primo Nicolò Palma⁴², tende a ribadire il carattere strutturale di una *decursio* simbolicamente gerarchica, attraverso allegorie di tipo cosmologico, geografico e mitologico, sempre legate in qualche modo al tema della sovranità e della corona. In esse le macchine più piccole svolgono ruolo subalterno, ma sempre necessario, rispetto alla macchina più grande, ruolo evidenziato, nella maggior parte dei casi, da schemi quadripartiti.

Esiste inoltre, anch'essa chiaramente marcata, una gerarchia del sacro, per esempio nella processione del «festino», nella quale la «vara» di Santa Rosalia è trionfalmente accompagnata dalle «vare» minori non sostituendo, ma unificando i culti dei vari santi particolari⁴³ e fornendo quindi, ancora una volta, l'immagine di un microcosmo (questa volta ultraterreno) ben organizzato attorno alla propria Regina. È da notare tuttavia che anche questa processione, magnifica ancora nel corso del Settecento, va perdendo nel tempo la sua presa sul pubblico, almeno sotto l'aspetto del meraviglioso. Questo, soprattutto, sia perché le «vare» non vengono più realizzate in cartapesta, nuove e diverse ogni anno⁴⁴, sia perché esse diminuiscono, in concomitanza ad una loro realizzazione più definitiva ed impegnativa, nelle dimensioni e nel numero.

Da quanto abbiamo visto fin qui, resta evidente che uno dei principali orientamenti tipici dell'evoluzione dei fenomeni rituali e festivi di tipo liminale verso quelli di tipo liminoide è, almeno a Palermo, la riduzione nel numero delle macchine e degli altri oggetti variamente carismatici e l'accresciuta importanza di quelli rimasti, cosa che si nota anche nella scomparsa degli apparati di facciata e — proprio all'interno dell'allestimento del «festino» — nell'abolizione di un elemento semanticamente importantissimo⁴⁵, quale l'addobbo dell'Ottangolo.

Tale fenomeno è indubbiamente determinato da quella che potrebbe venir definita la progressiva perdita di ingenuità da parte del pubblico, per cui si rendono necessarie macchine sempre più impegnative (e perciò sempre più difficili da realizzare) sia in ordine al tipo di decorazione, che tende a diventare di anno in anno più rutilante e farraginoso, sia in ordine alle dimensioni — che, almeno per il carro di Santa Rosalia e la relativa macchina pirotecnica, divengono di anno in anno sempre più

gigantesche. Il Carro si trasforma così in un oggetto quasi inamovibile⁴⁶ e la macchina dei fuochi in una struttura a scala semi-urbana⁴⁷.

L'aggressività cromatica e dimensionale è per altro un corrispettivo del decadimento semiologico che si va registrando nei meccanismi comunicativi degli apparati, per tutto il corso del Settecento, mano a mano che, come già aveva osservato Walter Benjamin⁴⁸, il barocco verbale tende a coincidere sempre più col barocco figurale. Questa evoluzione, fino ad un appiattimento del segno sul referente, sembra per altro naturalmente presupposta dal ruolo stesso degli apparati, la cui funzione tende a diventare meramente spettacolare, via via che il discorso barocco sui contenuti viene accantonato e prevale la pura necessità di una presenza che faccia da elemento di coagulo⁴⁹.

Sempre più appesantito da un'erudizione fredda e manierata, sempre più offuscato da una vena razionalistica, che, se non può del tutto radicarsi sulle certezze della ragione cerca almeno di esibirle in apparenza, per esempio sostituendo all'esemplarità meravigliosa dell'immaginario mitologico barocco lo psicologismo pedantesco delle «personificazioni» neo-classiche, il substrato iconologico che caratterizza l'architettura provvisoria e d'apparato fino all'inizio del secolo XVIII, sembra ormai seguire la sua evoluzione fatale, occultandosi dapprima dietro la depurazione moralizzatrice, puntando poi decisamente verso l'astrazione dei temi, approdando infine verso modelli di tipo puramente stilistico e trattatistico, del tutto scevri da riflessioni di tipo allegorico. Infatti, nota Victor Turner che una delle caratteristiche tipiche della fase liminoide è proprio quella di tendere ad isolare — per quanto è possibile farlo con simboli plurivoci e con un tipo di comunicazione fondamentalmente multimediale — le singole componenti culturali, evidenziandole nella loro specificità. Tale tendenza de-compositiva favorisce in un primo tempo un atteggiamento ricompositivo profondamente creativo, poiché i vari fattori componenti tendono a venire ricombinati con grande liberalità secondo relazioni possibili o immaginarie (si pensi infatti alla ricchezza immaginativa e materica degli apparati barocchi)⁵⁰, ma, in un secondo tempo, la de-composizione si cristallizza nelle sue varie specificità disciplinari, tendendo a diventare più un vivaio di creatività culturale e di orientamenti dominati dalla moda, dall'avanguardia, dalle accademie, dal consenso del pubblico, che non il teatro di una propositività rituale che trova la sua autenticità del tutto particolare proprio nella connotazione vestimentale comprensiva di allestimento festivo *tout court*.

È proprio per questo motivo che le nuove costru-

zioni retroagiscono poi sui settori di attività culturale ed economica, fornendo incentivi e modelli strutturali nuovi, che risultano particolarmente evidenti, nell'epoca del neo-classicismo, dello storicismo e dei *revivals*, nelle capacità anticipatrici delle macchine più tipicamente architettoniche, come per esempio i catafalchi⁵¹. Ed è sempre per lo stesso motivo che risulta sempre più evidente il ruolo fondamentale della professionalità dei «machinatori» come costruttori e ideatori «dall'esterno» degli apparati, ciascuno con le proprie specifiche competenze, sia fra gli artisti addetti ai lavori (pittori, architetti, scultori)⁵², sia fra gli artigiani (falegnami, cartapestari, pittori, doratori, apparatori, fiorari, fogarillari, ecc.)⁵³. La tendenza ad utilizzare maestranze specializzate agli ordini del Capo Mastro della Città, già presente in epoca barocca per le macchine più impegnative⁵⁴ e per i costumi più sfarzosi⁵⁵, diviene una abitudine generalizzata, mano a mano che le complicazioni tecniche (per esempio relative all'illuminazione)⁵⁶ aumentano e mano a mano che la realizzazione delle feste diventa sempre di più il lavoro preciso di alcuni e sempre meno l'impegno collettivo di tutti. Nel corso di tutto l'Ottocento vanno infatti scomparendo le manifestazioni più ingenua e spontanee dei quartieri: i nastri colorati tesi fra i balconi, i festoni, gli altarini agli angoli delle strade, i «trionfi» di pane, di cibarie o di pure decorazioni, i tusselli, tutti quei piccoli monumenti dell'effimero nei quali la fantasia popolare incontrava la tradizione, nel diffuso desiderio di mettere la propria opera personale al servizio di questo o quel santo, ma anche di personaggi politici da festeggiare.

Secondo Turner questo fenomeno rientra in una più vasta categoria di eventi, che è la scomparsa, nel modo di immaginare le feste da parte della collettività urbana, del concetto di gioco: intendendo per gioco quel momento della vita seria che è intrinsecamente connesso al lavoro, sebbene ad un lavoro eminentemente creativo⁵⁷. Questo gioco, che è trastullo degli dei, o imitazione dell'attività creativa divina presso le società tradizionali, va scomparendo mano a mano che l'idea di festa perde i suoi connotati partecipativi nella più larga estensione del termine, emergendo al posto di essi un concetto di festa come mero spettacolo. Semmai, al posto di questo gioco serio, si instaura, insieme alla netta demarcazione fra impegno di lavoro e impegno ludico, all'interno dei rituali festivi, un preciso orientamento degli aspetti più propriamente ludici verso lo svago. La componente liminoide della festa, con il suo porsi in uno spazio-tempo ritagliato dal reale, si potrebbe allora spiegare più facilmente ed esaurientemente con il termine intrattenimento, nel quale è

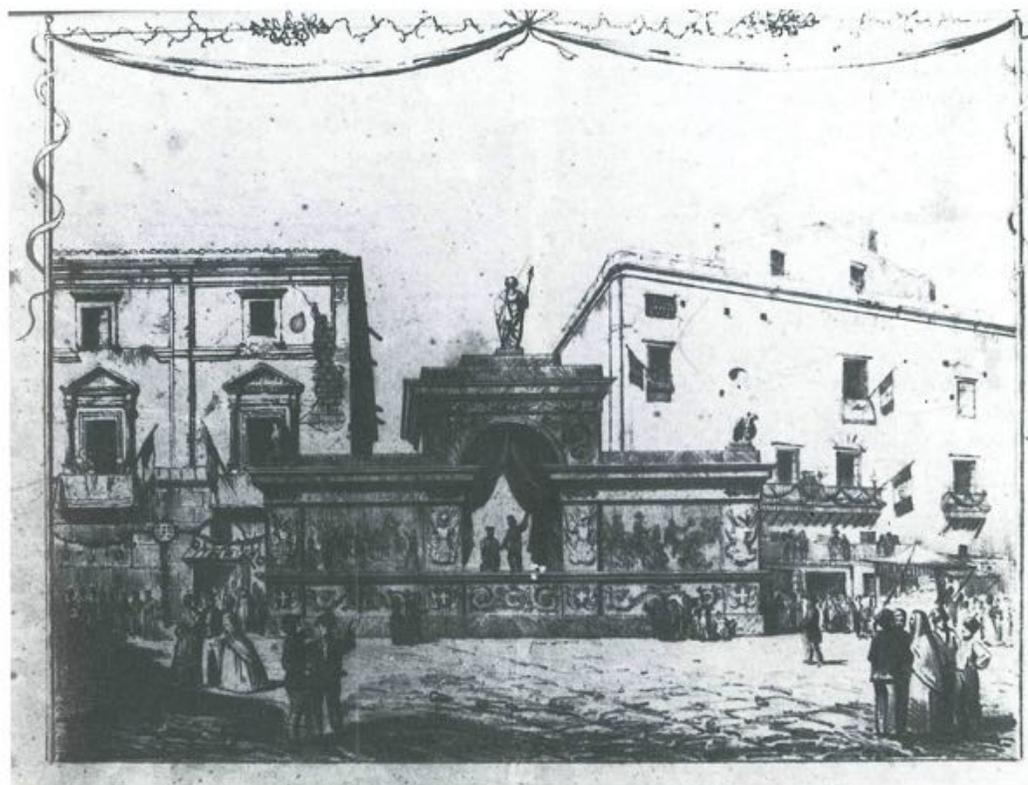
evidente davvero il progressivo prevalere della libertà da sulla libertà-di⁵⁸ e, in definitiva, l'interruzione sempre più marcata del flusso di simboli e di immagini provenienti dal reale, strettamente connessi ad esso, interagenti sull'immaginario festivo, ma solamente per refluire, ancora una volta, sulla realtà.

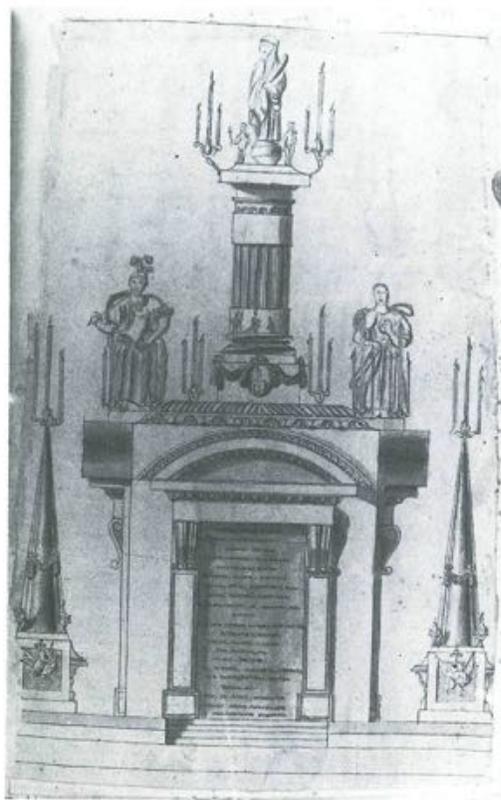
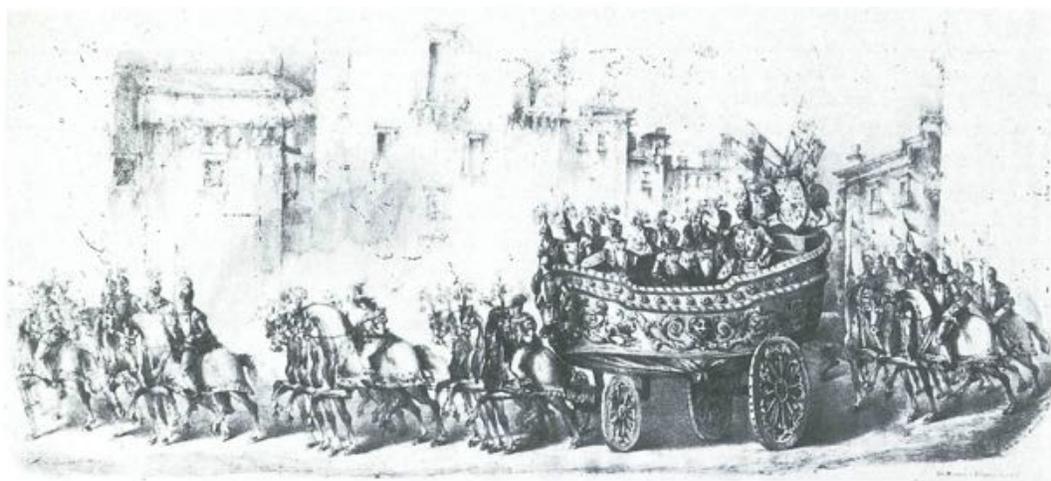
La portata di tale interruzione — che è per altri versi contraddittoria, e vedremo come — è comunque enorme e si manifesta in tutti i possibili aspetti che si vogliono prendere in considerazione. Quello che più può interessarci, da un punto di vista dell'architettura e dell'urbanistica, è la progressiva sconnessione fra macchinari e tessuto urbano, fra addobbi ed architetture.

In tal senso è da notare la relativa scomparsa dell'addobbo di facciata, ridotto, nell'Ottocento (come per altro nella festa folklorica d'oggi) a qualche telone colorato appeso giù dai balconi. Tali scomparsa ha le sue ben precise fasi di passaggio, che possono essere così rapidamente riassunte:

1) Alla fine del Seicento l'addobbo è ancora organico alle architetture, tenta anzi di reinterpretarle e renderle meglio leggibili attraverso risemantizzazioni attuate con vari mezzi decorativi quali i festoni, le partiture architettoniche sovrapposte, i tendaggi. Tali espedienti riescono talvolta ad evidenziare — come nel già citato caso dell'Ottangolo — ciò che l'architettura avrebbe potuto o voluto essere, ma sempre in armonia con ciò che è. Analogamente vengono concepiti anche gli elementi isolati, dalle quinte architettoniche ai fondali, alle costruzioni encomiastiche come obelischi, statue, archi di trionfo, fontane, ecc., tutti in un'ottica che, senza chiudersi per nulla ad un'immissione massiccia dell'immaginario, non risulta disorganica affatto al preesistente e si inserisce nella città secondo precisi schemi urbanistici. In definitiva l'addobbo, così come l'esterno delle architetture vere⁵⁹, è fatto per essere letto dalla strada⁶⁰, arredandola, completandola e arricchendola di decorazioni.

2) Nella prima metà del Settecento l'addobbo è già in certa misura disorganico alle linee fondamentali delle architetture base, vuoi per eccessi dimensionali o inventivi⁶¹, vuoi anche per l'immissione di elementi il cui grado di definizione, proprio nel senso dato dal Mac Luhan a questo termine⁶², non è compatibile con quello, in genere più modesto, delle architetture di supporto. Tale è il caso, molto interessante, dei pannelli con lunghe e minuziose scritte, introdotti specialmente ad opera dei Gesuiti⁶³. Essi si pongono in uno spazio intermedio fra la necessità di reinterpretare l'architettura di supporto ed il progetto di immettere in essa contenuti propagandistici ad essa





15/ Mascherata per il Luogotenente Conte di Siracusa eseguita in Palermo durante il carnevale 1835 (litografia Minneci e Filippone, progetto Cavallari).

16/ Catafalco per Maria Teresa d'Austria (1782). Disegni dai «Diari» del Villabianca (Biblioteca Comunale di Palermo).

17/ Frontespizio dei *Funerali per Carlo III Re delle Spagne e per l'Infante di Napoli D. Gennaro Borbone*, di G.B. Di Blasi (1789). Il disegno della piramide è di Salvatore Attinelli, l'intero frontespizio di Giuseppe Velasquez, l'incisione di Melchiorre Di Bella.

Nella pag. precedente:

13/ Monumento nella piazza Vittoria per le accoglienze a Vittorio Emanuele II (1860).

14/ Arco di Trionfo dedicato a Giuseppe Garibaldi nella piazza della Fieravecchia per le accoglienze a Vittorio Emanuele II (1860).

estranei, il cui grado di dettaglio l'edificio da solo non sarebbe mai capace di veicolare, ma tale è anche il caso, assai più diffuso del precedente e ampiamente documentato dalle stampe d'epoca, dei vasti pannelli a disegni agiografici, che finiscono per ricoprire le facciate occultandole del tutto e proponendo al loro posto una sorta di *bric-à-brac* fumettistico nel quale le immagini dei sovrani, le vicende salienti della loro vita, l'omaggio del popolo vengono esibiti con tecnica ingenua, mutuata dai carretti e dal teatro dei pupi, allo scopo per nulla ingenuo di agire, attraverso l'immagine, sulla fantasia popolare. Basta gettare uno sguardo sulle incisioni allegate ai ragguagli delle grandi feste di Carlo III⁶⁴ e confrontarle — per notare la sostanziale unità d'ispirazione e di metodo — con i pannelli, ormai del tutto avulsi da supporto architettonico, delle feste per Garibaldi (a distanza di un secolo e più)⁶⁵.

3) Già con la fine del Settecento l'«effimero» è concentrato in pochissimi elementi singoli, collocati nei luoghi principali e per pubblica iniziativa, mentre vanno via via scomparendo i monumenti provvisori delle maestranze e delle congregazioni⁶⁶ e sempre minore rilievo hanno, presso i *mass media* del tempo, i piccoli addobbi spontanei dovuti alla fantasia popolare. In ogni caso la maggior parte dei monumenti effimeri è ormai totalmente svincolata da qualsiasi supporto architettonico e concepita per sviluppare un suo proprio discorso che ha scarse relazioni con il teatro urbano. Tale è il caso dei teloni recanti *slogans* vari, dei festoni con scritte encomiastiche, dei pannelli del tutto sovrapposti agli ambienti urbani, o rizzati su appositi telai in luoghi aperti o in giardini: a questo proposito possiamo citare i trasparenti per Villa Giulia, diffusi dopo la realizzazione della villa stessa⁶⁷, i trasparenti per Piazza Pretoria, e, come meglio vedremo, la macchina pirotecnica.

Il progressivo distacco fra i nuovi prodotti dell'effimero festivo e celebrativo ed il corpo reale della città porta con sé, come naturale conseguenza, una sempre maggiore astrattezza dei macchinari stessi, che tendono a perdere in numerosi casi (con alcune eccezioni di particolare rilievo come il ricevimento di Vittorio Emanuele II nel 1860)⁶⁸ la loro consistenza tridimensionale per affidarsi ad una visualità di tipo esclusivamente pittorico. I prodotti dell'effimero non sono dunque più architetture — per quanto provvisorie ed aleatorie — ma rappresentazioni di architetture, e molto spesso tali rappresentazioni non costituiscono più neppure l'elemento saliente, ma una semplice cornice, destinata ad inquadrare scene mitologiche, ma soprattutto storiche, di varia ispirazione⁶⁹. La definizione pedante dei temi, il desiderio di una erudizione piattamente libresco — che non

è inferiore nella minuzia, ma solo nell'immaginazione a quella secentesca — suggeriscono per le architetture provvisorie un percorso concettuale già registrabile nel campo della carta stampata: l'arco di trionfo diventa una cornice⁷⁰, il tempietto un riquadro ed il portico, come già nei codici miniati, un casellario per cataloghi di immagini o sequenze di rappresentazioni.

A modo loro, le macchine dell'Ottocento si avvalgono di artifici retorici non meno di quelle che le hanno precedute, e il diffuso intellettualismo delle produzioni agevola il gusto per il catalogo e per le tassonomie. Per dirla con Foucault, l'Enciclopedia — perfino nel campo delle rappresentazioni festive — fronteggia da una riva opposta del grande spartiacque settecentesco l'*Ars combinatoria* che aveva dominato l'immaginazione e il linguaggio⁷¹. Sparisce dunque dalle feste ogni residuo di meraviglia — l'esotismo ne è l'ultima sbiadita manifestazione, mentre appare ormai banalizzata l'intenzione di acculturare il popolo e di indirizzarne, del tutto palesemente, ideologie e tendenze. Lo spazio di *limen* della festa è e resta uno spazio di rifondazione sociale, anche se gli strumenti di tale rifondazione si sono evoluti, diventando più diretti ed espliciti.

Alla chiarezza espositiva dell'esibizione degli esempi patri, che sempre più spesso compaiono sugli addobbi e sulle macchine dei fuochi, giova più il pennello del pittore che la matita dell'architetto, l'abbiamo già notato: è ora necessario aggiungere che questo non è che uno degli aspetti di quella che Turner sottolinea come l'originalità del tutto individualistica delle nuove feste⁷². D'altronde anche la Langer nota come la pittura torni a riemergere come arte fondamentale, mettendo in ombra le manifestazioni plastiche e spaziali della creatività, quando, proprio nell'instaurarsi delle culture evolute, la «sfera etnica» viene vissuta dall'individuo in modo del tutto emotivo e personale⁷³.

4) Alla fine, mentre l'addobbo di facciata scompare quasi definitivamente, andando così perduta la relazione fra architettura effimera e architettura costruita, restano pochissimi grandi macchinari a testimoniare la sopravvivenza di una voglia di festa che sconfinava spesso e volentieri nella pura voglia d'evasione. Abbiamo già accennato all'ingigantirsi di talune strutture effimere ed alla conseguente necessità che esse siano sempre più e sempre meglio progettate e programmate. Dobbiamo ora aggiungere che le dimensioni, se non altro, ma anche la natura stessa dei nuovi prodotti, esige per essi un cambiamento di scenario. Così la trasformazione del tipo di comunicazione porta con sé la trasformazione del tipo di contestualizzazione, e le due cose sono assolutamente concomitanti⁷⁴.



18/ Apparato funebre in Casa Professa in occasione dei funerali per Gennaro di Borbone (1789). Architetto Salvatore Attinelli, incisione B. Pollini (da G.B. Di Blasi).
 19/ Monumento funebre per Gennaro di Borbone (1789). Architetto Salvatore Attinelli, incisione di G. Gramignani (da G.B. Di Blasi).
 20/ Mausoleo nella Cattedrale di Palermo per Carlo III (1789). Architetto Salvatore Attinelli, incisione di G. Gramignani (da G.B. Di Blasi).

Sempre meno «attaccate» all'esistente, sempre meno negli ambienti del vissuto, vuoi aulico vuoi popolare, sempre più in spazi aperti ed amorfi, ove l'ambiente risulti il più possibile neutro, il più possibile disponibile, il più possibile «spazio» anziché «luogo», le feste ottocentesche prediligono il lungomare del Foro Italo, si spostano perfino, per i caroselli militari, al lontanissimo piano delle Falde, si installano, come per la grande *kermesse* dell'Esposizione Nazionale, in zone ancora da urbanizzare. Ma anche quando le scenografie festive restano in qualche modo nei vecchi luoghi, dimensioni, struttura e stile di esse hanno ormai un qualche cosa di estraneo alla città: riecheggiano — talvolta per scelta oculata o per necessità politica⁷⁵ — culture aliene, sempre libresche, poiché, d'altronde, libresco e non certo ingenuo è l'impegno professionale di chi le progetta, con scarsa o nulla partecipazione popolare all'esecuzione dell'adobbo.

La creatività culturale, dice sempre Turner, prevale totalmente sull'esperienza.

Così la festa, già «folklorica», s'avvia a diventare «falso» folklore, uno dei possibili spettacoli offerti dalla metropoli, al cui interno sopravvivono solo come tracce e residui le memorie — ormai storicizzate — di una tradizione che fu.

Un campione d'analisi: la macchina pirotecnica

Sullo sfondo del processo appena accennato la macchina pirotecnica costituisce un campione esemplare di come la festa tradizionale vada trovando spazi di trasgressione e sbocchi di modernità: se non altro, intanto, poiché essa, almeno dal punto di vista tecnico, è, nell'ambito del mondo occidentale, un ritrovato dell'epoca moderna. In ogni caso, è bene sottolineare che il percorso di variazioni e di evoluzioni subite dalla macchina, è investito solo in parte da quello, parallelo, della pirotecnica, che va ampliando sempre di più il campo delle proprie possibilità con la scoperta di nuove colorazioni e con l'introduzione di tecniche di sparo sempre più raffinate e complesse. Tale arricchimento nelle possibilità spettacolari dello sparo non manca di essere utilizzato anche a Palermo, mano a mano che nuovi colori vengono esibiti al pubblico⁷⁶ e che, con i fuochi, vengono realizzati veri e propri disegni nell'aria⁷⁷, sostituendo i semplici zampilli, gli spari e le girandole. Tuttavia il pubblico palermitano — almeno da quel che si può evincere leggendo diari e cronache⁷⁸ — non resta così impressionato dalle innovazioni tecniche quanto dalla vista della macchina, dapprima nella sua realtà di oggetto visuale, al

centro del teatro urbano, poi nella sua qualità di teatro per ulteriori rappresentazioni. I fuochi, infatti, restano sempre soprattutto un'occasione, costituendo solo raramente — e sempre meno nel corso del tempo — il centro del problema progettuale della macchina stessa.

La labilità del legame fra macchina e spettacolo dei fuochi — legame che, come vedremo, è tutt'al più puramente iconologico — consente che il tipo stesso di questa costruzione effimera subisca, nel corso del tempo, variazioni notevolissime.

A queste ultime, naturalmente, non sono estranee né le personalità degli architetti interessati al settore, né gli esempi provenienti da oltre lo Stretto: in realtà le macchine pirotecniche gigantesche, coloratissime ed estremamente complesse dell'Ottocento rappresentano il prodotto finale di oltre due secoli di sperimentazioni condotte dai migliori architetti operanti sulla piazza locale, con una frequenza di ricorrenze che appare in taluni casi addirittura soverchiante sull'impegno professionale «serio» dedicato ad opere definitive. Poiché fino all'Ottocento inoltrato Palermo è e resta, come testimoniano per esempio le cronache dei viaggiatori⁷⁹, una grande capitale dell'effimero, architetti del Senato, architetti camerati o privati professionisti non si peritano, vuoi per compito istituzionale⁸⁰ vuoi per scelta, di lavorare agli allestimenti festivi, e se taluni si sono distinti specialmente per essi — come è il caso del trio degli architetti Paolo Amato e Andrea e Nicolò Palma e dei loro successori della dinastia Raineri — non è certo un caso che altri esibiscano con orgoglio la loro attività di «machinatori» o le loro credenziali di scenografi. Giovan Biagio Amico, per esempio, pubblica fra le proprie opere più rappresentative, accanto alla colonna dell'Immacolata, proprio il progetto di un catafalco⁸¹ e, a distanza di un secolo, Pietro Raineri Junior inserisce, fra le voci principali del proprio *curriculum*, appunto l'opera prestata, accanto al padre, come architetto delle feste⁸².

Esse costituiscono infatti la vetrina europea degli architetti locali ed una importante predellina di lancio come professionisti di rilievo: certo è che, nel vasto panorama della produzione festiva, forse nessun altro tipo di architettura provvisoria attira l'attenzione del pubblico come la macchina dei fuochi. Essa è tema fra i più difficili tecnicamente, fra i più esposti alle mode e al mutamento sia nell'aspetto iconografico e allegorico che in quello dello stile architettonico ed è — diversamente dal carro — fra i meno incanalati sui binari di una tradizione ripetitiva.

Sembra che una delle prime macchine dei fuochi costruite a Palermo sia stata quella del 1626, eretta per festeggiare la nascita della principessa Maria

Eugenia⁸³, cui fecero seguito, nel corso del Seicento, numerose altre realizzazioni, fra le quali restò memorabile quella del 1653, in occasione dei festeggiamenti per le vittorie della Spagna in Catalogna e nelle Fiandre⁸⁴. Tuttavia è soprattutto con il festino di Santa Rosalia che la macchina del fuochi diventa uno degli appuntamenti abituali del pubblico palermitano. La sua collocazione è il piano del Palazzo, appositamente addobbato lungo i fianchi da tutta una serie di altissime antenne (in genere dalle 50 alle 60) destinate a sorreggere stendardi, bandiere e fiaccole.

La forma della macchina — che prima dello sparo ospita anche brevi spettacoli — ricalca dapprima un andamento più o meno piramidale, in conseguenza della sua struttura a piani sovrapposti. A tal riguardo le informazioni più esplicite, oltre che dalle incisioni del tempo e dai raggugli, ci sono fornite dagli Atti del Senato per l'appalto dei lavori⁸⁵.

Dapprima i falegnami alzavano le ossature di grosse travi (*quarantini*) sulle quali venivano montati i tavolati orizzontali dei vari praticabili ed anche i tavolati verticali, che fungevano poi da sostegno per la massa plastica delle finiture.

Attorno alla macchina principale gli stessi falegnami costruivano ponti minori, per la collocazione dei *folgarelli*. Tavole forate, con funzione analoga, erano collocate sui vari piani della macchina principale, mentre nella parte terminale di essa, in contenitori cilindrici, trovavano alloggio i cosiddetti «fulgarilluni di batteria». Dietro l'impalcatura un piccolo magazzino ospitava tutta l'attrezzatura ed i materiali da sparo.

Il rustico della macchina veniva «incartato», e cioè ricoperto di cartapesta, a vari spessori, onde realizzare tutti i voluti effetti di rilievo, secondo il preciso disegno dell'architetto. La finitura della cartapesta era costituita da «incalcinatura» e «inisiatura» (spennellatura di calce e completamento a gesso) o, talvolta, solo da quest'ultima, di solito opera dei pittori. Ad essi spettava anche la coloritura, ed in ciò venivano impiegate varie tinte, non essendo la macchina, diversamente dalla maggior parte degli altri apparati, del tutto monocromatica (in oro o in argento)⁸⁶. La natura più tipicamente profana della macchina stessa, per quanto dedicata a Santa Rosalia, consigliava probabilmente di risparmiare su pitture carissime, e ritenute di alto privilegio⁸⁷, anche se col tempo, in realtà, il colore finisce col dominare ogni tipo di apparato.

Quale potesse essere l'effetto svolto da questa costruzione, così alta da richiedere tutta una serie di accorgimenti e di ancoraggi contro il vento, nonostante le fondamenta profondamente infisse nel terreno, può essere ben intuito osservandone una delle poche rappresentazioni «ambientate»,

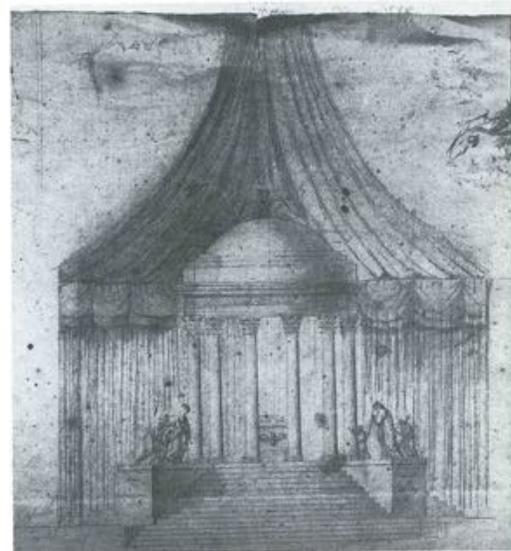
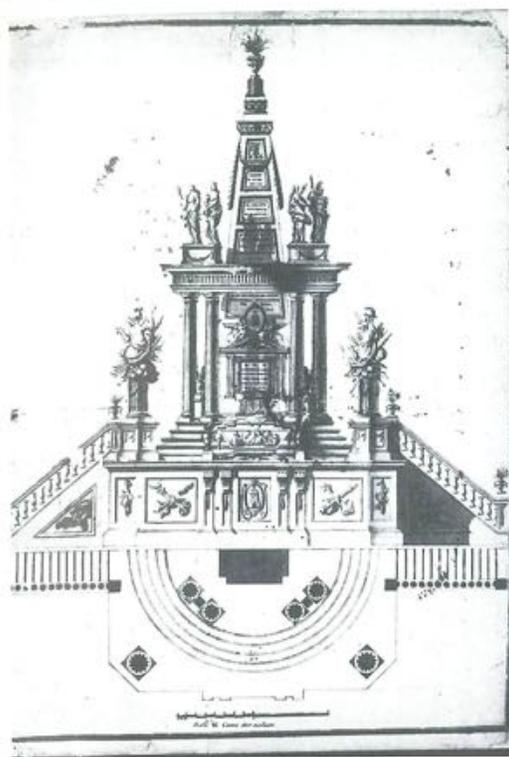
quella allegata al ragguglio dei festeggiamenti per Filippo V nel 1711⁸⁸: si notano chiaramente sia le grandi dimensioni della macchina, che sovrastano di gran lunga quelle del carro, sia la cura generale nell'abbellimento della piazza, perimetrata da fiaccole montate su alti pali, sia infine la sua particolare collocazione ben al centro del vuoto urbano, tale da costituire a tutti gli effetti un importante arredo — se non un monumento — e da essere osservabile dal pubblico secondo tutti i possibili orientamenti visuali, davanti, dietro e di fianco.

Seppur ingentilita dall'iconografia architettonica — alludente al Campidoglio romano — la macchina resta sempre un enorme ordigno, più vicino agli strumenti bellici che a qualsiasi macchina teatrale, specialmente se immaginata nel momento degli spari.

E d'altronde, almeno in tutto il periodo di Paolo Amato, fra la fine del Seicento e il primo decennio del secolo seguente, i soggetti rappresentati dalla macchina stessa sono profondamente influenzati dalla sua parentela con gli ordigni bellici, e, nel contempo, dalla sua struttura piramidale: spesso vengono rappresentate scene di assedio, di città o edifici in fiamme⁸⁹, talvolta monti mitologici, specialmente vulcani⁹⁰, talvolta ancora, prevalendo l'intento catechistico, personaggi e situazioni esecrabili, da esporre al pubblico ludibrio ed alla condanna del rogo finale⁹¹. Più rari i temi connessi al fuoco nella sua accezione più positiva, come fuoco sacro, per esempio⁹², ed anche quelli nei quali — sfruttando la possibilità di realizzare zampilli luminosi — la macchina è legata a temi acquatici, per esempio alla fontana⁹³. Raramente la macchina punta in modo esplicito sull'effetto notturno e stellare delle scintille, volgendosi più ad una resa poetica che non ad incutere timore o meraviglia⁹⁴, mentre la natura «artificiale» dello spettacolo pirotecnico è talvolta richiamata dal riferimento all'automa, un classico della cultura manierista e barocca⁹⁵.

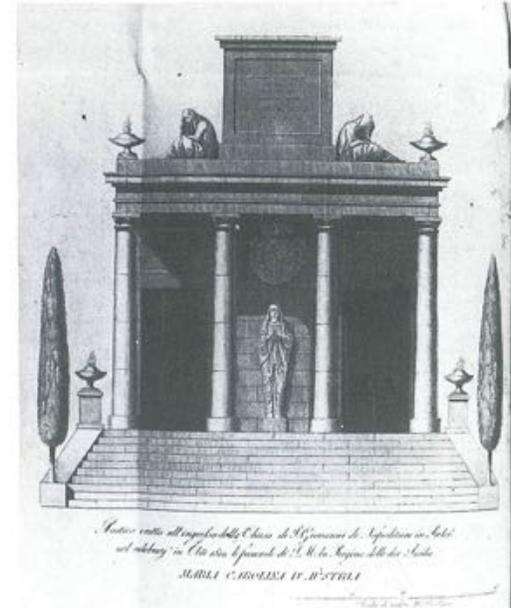
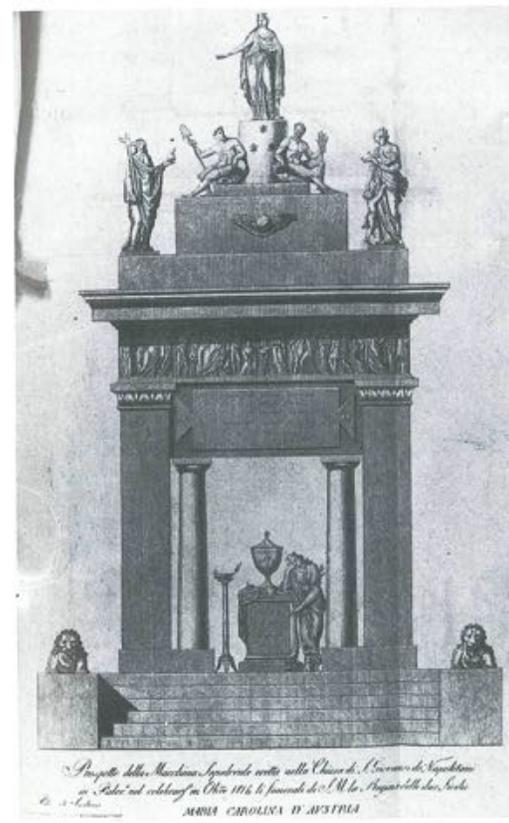
Nel loro complesso questi temi ricalcano da vicino quelli prescelti dai progettisti di macchine pirotecniche in altre città capitali, dove è evidente, nella maggior parte dei casi, il profondo legame iconologico fra macchina, guerra e sparo dei fuochi, seppur all'interno di più vaste considerazioni di convenienza encomiastica od agiografica.

Con il procedere del tempo, tuttavia, tale legame si va affievolendo: mano a mano che, nella trattativa del Settecento, l'architettura effimera viene considerata con sempre maggiore attenzione — basti citare Blondel e Milizia⁹⁶ — si nota un generale riavvicinamento concettuale fra il costruito ed il provvisorio, riavvicinamento che non comporta necessariamente — è bene sottolinearlo —



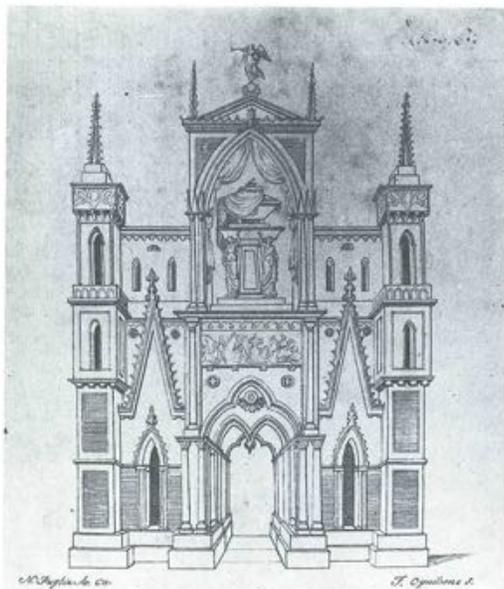
21/ Catafalco del principe di Torremuzza di Emanuele Incardona (1792). Disegno dalla collezione della Galleria Regionale della Sicilia.

22/ Monumento funebre, anonimo, non datato («Il Catafalco») dalla collezione della Galleria Regionale della Sicilia.



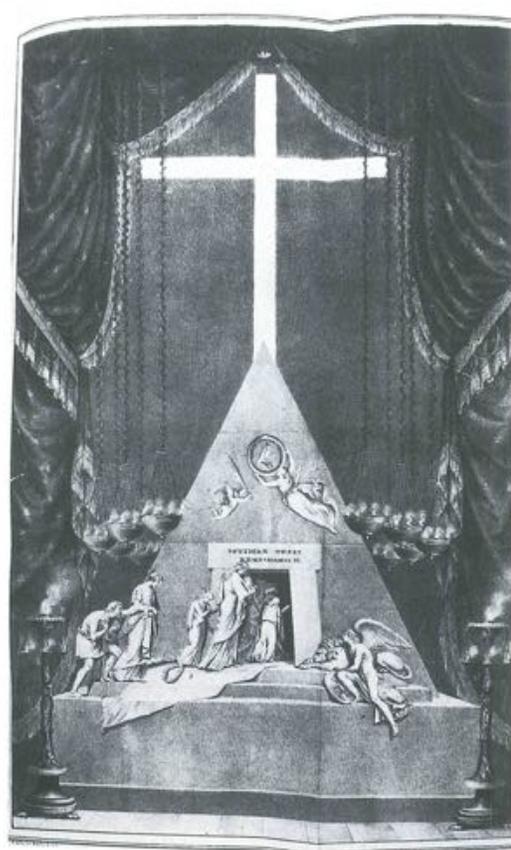
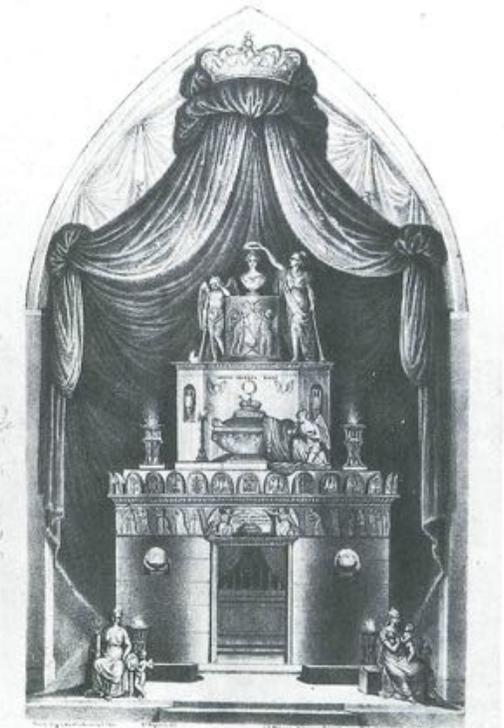
23/ Cenotafio di Maria Carolina in San Giovanni dei Napoletani (1814, da *Memoria de' funerali*).

24/ Portico eretto davanti a S. Giovanni dei Napoletani per i funerali di Maria Carolina (1814, da *Memoria de' funerali*).

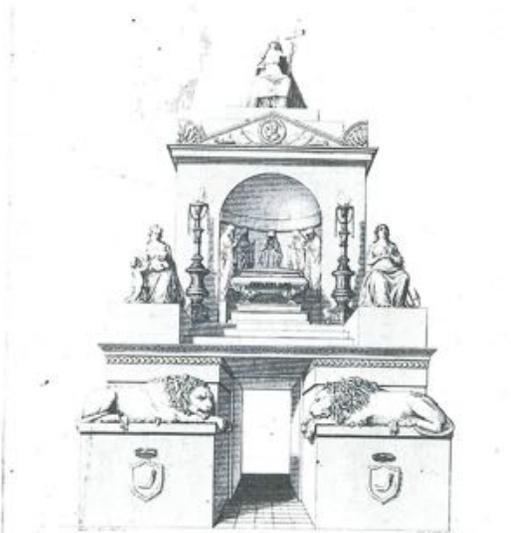


25/ Cenotafio in San Matteo per i funerali di Ferdinando I, 1825. Progetto di Nicolò Puglia, incisione di F. Ognibene (da G. Santoro Cremona).

26/ Rivisitazione canoviana per il catafalco di Maria Cristina nella Cattedrale (1836). Progetto di F.S. Cavalari con la sovrintendenza di Nicolò Raineri. Sculture di Villareale, Bagnasco e Quattrocchi, pitture di G. Patania. Disegno di C. La Barbera, litografia Minneci e Filippone (da G.B. Borghi).



27/ Cenotafio di Maria Cristina nella Cappella Palatina (1835). Architetto Nicolò Puglia. Disegno di Giuseppe Bagnasco. Litografia Minneci e Filippone.
28/ Catafalco per le esequie di Giovanni Riso (1841) nella chiesa dei Cappuccini. Disegno di G. Di Giovanni, incisione Poligrafia Empedocle.



una contemporanea adesione delle macchine al contesto urbano, ma, semmai, una confusione di ruoli ed un sovraccarico di messaggi.

A Palermo, già con il successore di Amato, Andrea Palma, i temi prettamente architettonici, spesso attinti in maniera quasi diretta dalla trattatistica, vanno acquistando maggiore frequenza, poiché certo Palma è ben lontano dalla immaginosità complessa e fervida del suo predecessore, ma è con suo nipote Nicolò, divenuto architetto del Senato nel 1730, che trasformazioni strutturali profonde modificano il rapporto della macchina con il pubblico, orientandone decisamente le caratteristiche verso linguaggi e problematiche nuove.

Uno dei primi esempi significativi in tal senso è la macchina progettata da Nicolò Palma nel 1735, in occasione delle feste per l'acclamazione di Carlo III⁹⁷. Essa ci è nota attraverso la bella acquaforte del Bova, che la coglie proprio nel momento degli spari, secondo una iconografia raramente adottata a Palermo, ma altrove in genere molto comune⁹⁸. Scintille luminose si dipartono da una architettura principale «a cinque ordini in figura ottagonale di palmi centotrentaquattro d'altezza a far rappresentanza del celeberrimo tempio d'Efe-so»⁹⁹.

Ad una osservazione superficiale, se si eccettua la significativa scomparsa delle quattro macchinette secondarie, che ancora Andrea Palma aveva conservato¹⁰⁰, la concezione di questa macchina è assimilabile all'«armeria» messa in piazza da Paolo Amato nel 1707¹⁰¹. Tuttavia vi è una importante novità: lo spazio interno agibile fra le arcate dei portici sovrapposti, che introducono il tema del praticabile porticato, tipicamente teatrale¹⁰². Nelle intenzioni del Palma tale spazio interno cavo è destinato a rendere ancora più credibile e suggestivo lo sparo dei fuochi, specialmente nella fase finale. Si legge infatti nel ragguaglio che «l'artificio de' fuochi fu disposto d'attaccarsi alla macchina, di forteché senza spogliarla de' suoi adorni, si desse il campo di scherzare le fiamme, e di mandar fuori il vago intreccio delle faville per le aperture degli archi e de' balconi»¹⁰³.

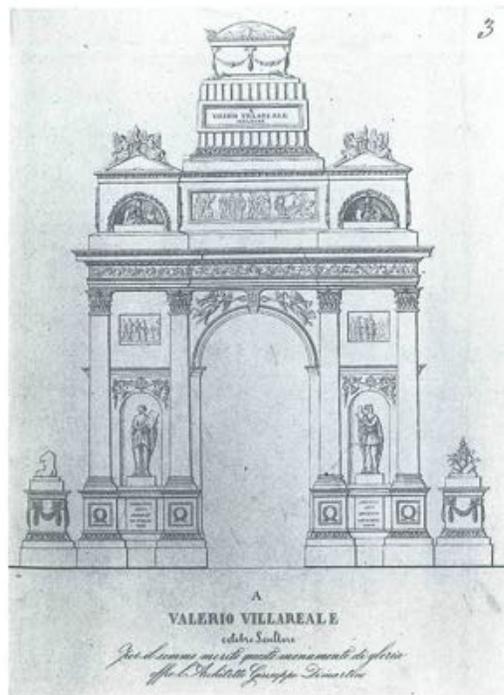
Il tentativo del Palma, che ha comunque scarso seguito, è quello di rendere protagonista della macchina il fuoco stesso. E d'altronde anche a Napoli, in quello stesso anno, Carlo viene ricevuto con un teatro artificiale costituito da una serie di quinte architettoniche ad archi, nel quale la macchina dei fuochi, assieme a due obelischi secondari è concepita dall'architetto Nicolò Tagliacozzi Canale, come l'oggetto fondamentale di una messa in scena¹⁰⁴. Nell'arco centrale di tale macchina, raffigurante la città di Messina, si svolgeva un gigantesco ciclorama con le vedute di al-

tre città espuginate durante la campagna di Sicilia. La tendenza ad introdurre parti in movimento all'interno della macchina, che diventa così una macchina mutevole, è, come d'altronde tutta la concezione del Tagliacozzi, tipicamente scenografica, nonostante l'attività puramente da architetto del suo progettista, e rivela, come nota Franco Mancini¹⁰⁵, una sensibilità più teatrale che architettonica, nonostante la vastità a scala urbana dell'impegno progettuale.

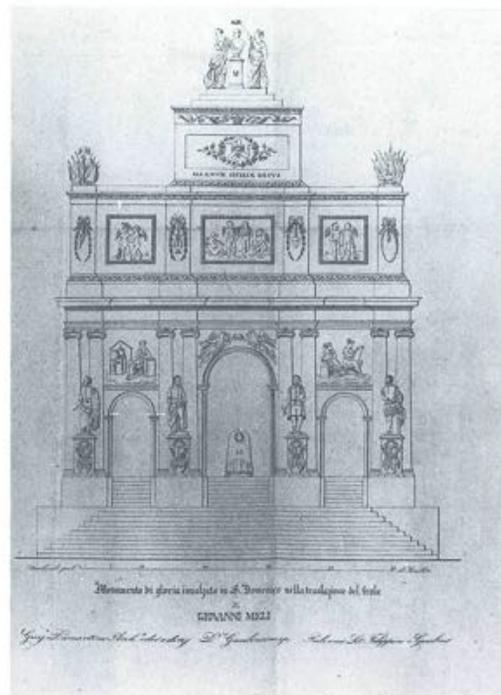
Ad una concezione simile della macchina dei fuochi si avvicina anche Nicolò Palma con un progetto di tre anni posteriore, quello destinato ai festeggiamenti per le nozze di Carlo III (1738)¹⁰⁶. Con essa l'architetto del Senato fa un ulteriore passo avanti nella trasformazione della macchina da oggetto, o apparecchio, ambientato nella più vasta scena del teatro urbano, a scenografia nella quale inserire nuove immagini capaci di trasmettere un sur-plus di messaggi rispetto quelli insiti nella macchina stessa in quanto tale. Ispirandosi alla moda parigina (e prima ancora fiorentina)¹⁰⁷ delle feste sull'acqua, tanto decantata in uno dei principali trattati dell'epoca sulla *Pirotecnica*, quello di Amédée François Frézier¹⁰⁸, Nicolò Palma sposta il luogo dello spettacolo pirotecnico dal Piano del Palazzo alla riva della Marina. Per essa progetta un grande porticato a due piani aperto sul mare, con eccezione del solo arco centrale, il cui vano, come quello dell'apparato appena citato del Tagliacozzi-Canale, è utilizzato come inquadratura per un fondale. Tale tecnica è peraltro comunissima anche a Palermo, specialmente per gli apparati d'altare.

In questo caso, il fondale è fisso, e rappresenta l'Acqua ed il Fuoco che convolano a felici nozze sotto la protezione di Imeneo. Come si vede, il tema encomiastico degli sponsali, che costituiscono il fulcro della festa, è sfruttato, secondo un principio di adattamento per convenienza, per giustificare la posizione nuova della macchina, non più nella città, ma nel mare (l'Acqua), mentre è ormai estremamente sfumato il legame iconografico della macchina con lo spettacolo pirotecnico che essa supporta (il Fuoco).

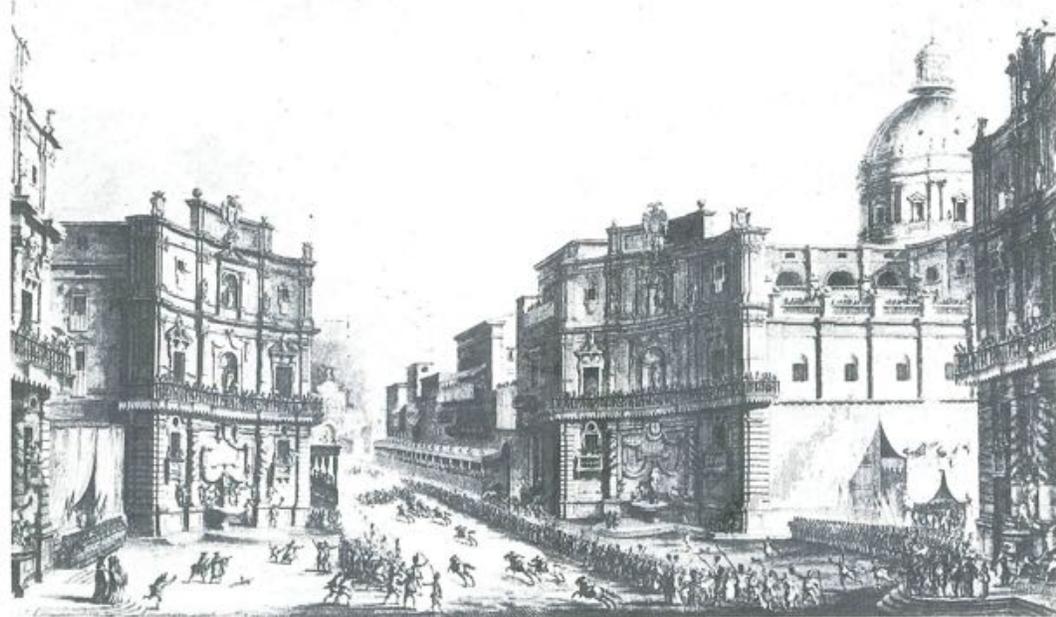
D'altra parte tutto il fondale costituisce, nel suo rapporto con la macchina, un apparato nell'apparato, uno sfondo dietro un boccascena, ma è curioso notare che un ruolo equivalente è assunto dallo stesso contesto, il mare, con le navi e le barche illuminate. Anche il mare, infatti, si presenta come uno sfondo dietro una *scenae frons* porticata. Se si paragona la rappresentazione di questa gigantesca architettura effimera quale il Bova ce l'ha consegnata, con la raffigurazione della «Scena di porto» del Museo di San Martino in Napoli (da attribuire forse a Ferdinando Bibiena)¹⁰⁹, non



29/ Monumento funebre per i funerali di Valerio Villareale. Architetto Giuseppe Di Martino (1855).
30/ Monumento innalzato in San Domenico per la traslazione della salma di Giovanni Meli. Progetto di Giuseppe Di Martino, incisione di D. Gambino (1853).



31/ Corsa dei cavalli nel Cassero durante le feste di Santa Rosalia. Disegno di Desprez, acquaforte di Berthauld (da Saint-Non, *Voyage pittoresque*).



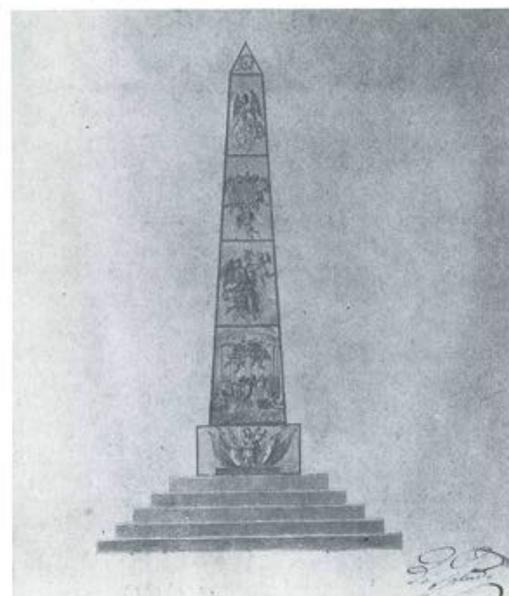
Pl. San Domenico della Cassero durante la festa di S. Rosalia
a Palermo



32/ Porta Nuova addobbata per l'arrivo della corsa dei cavalli con palchi di Gala. Disegno di Desprez (da Saint-Non, *Voyage pittoresque*).



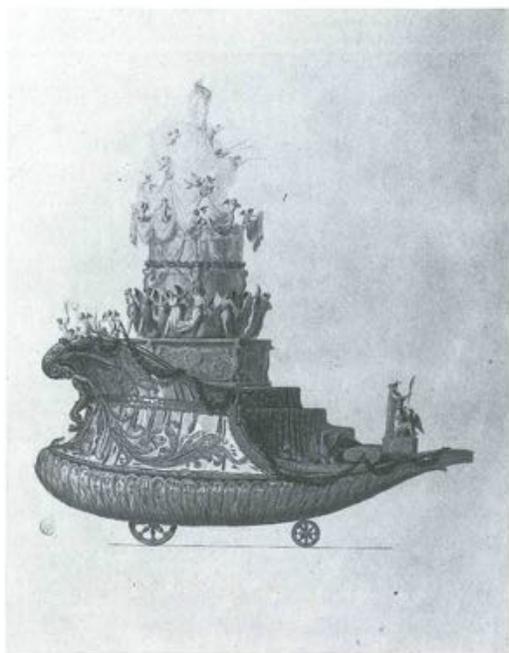
33/ Addobbo della Cattedrale e palchi d'onore per la solenne entrata del corteo arcivescovile durante le feste di Santa Rosalia. Disegno di Desprez (da Saint-Non, *Voyage pittoresque*).



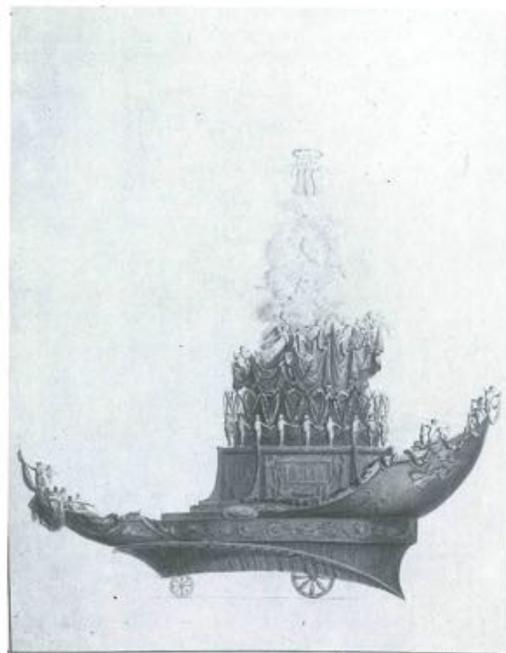
34/ Obelisco per l'illuminazione delle feste di Santa Rosalia (Galleria Regionale della Sicilia).



35/ Carro di Santa Rosalia in forma di cestino di paglia. Disegno a inchiostro ed acquerello di Nicolò Raineri (Galleria Regionale della Sicilia, Palermo).



36/ Carro di Santa Rosalia del 1842. Disegno a inchiostro ed acquerello di Nicolò Raineri (Galleria Regionale della Sicilia, Palermo).



37/ Carro di Santa Rosalia del 1843. Disegno a inchiostro ed acquerello di Nicolò Raineri (Galleria Regionale della Sicilia, Palermo).



38/ Carro di Santa Rosalia del 1844. Disegno a inchiostro ed acquerello di Nicolò Raineri (Galleria Regionale della Sicilia, Palermo).



39/ Carro di Santa Rosalia del 1846. Disegno a inchiostro ed acquerello di Nicolò Raineri (Galleria Regionale della Sicilia, Palermo).

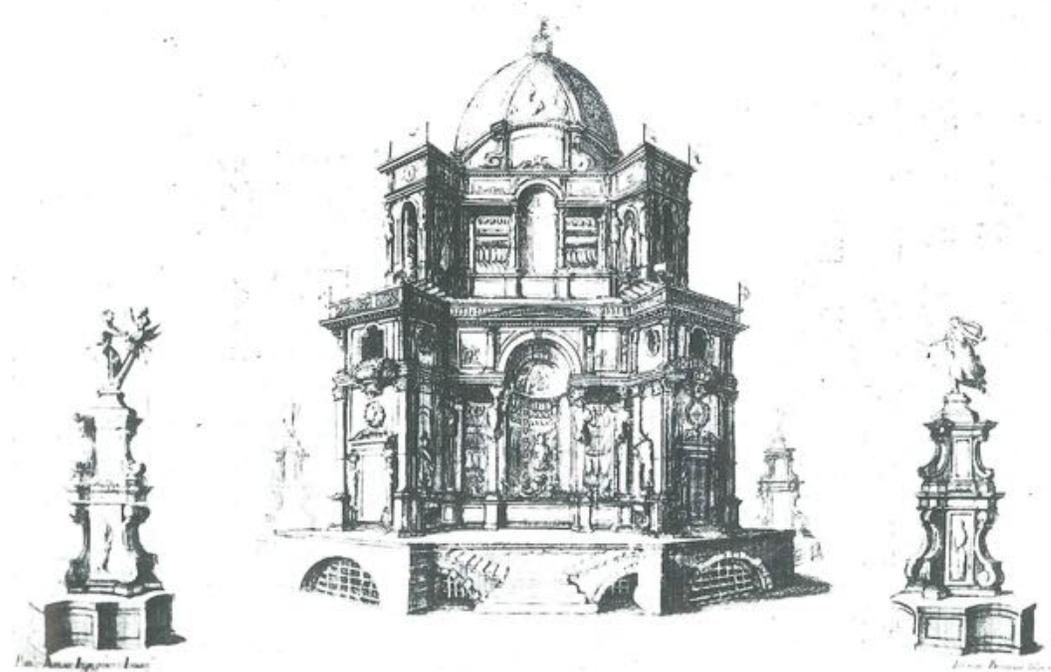


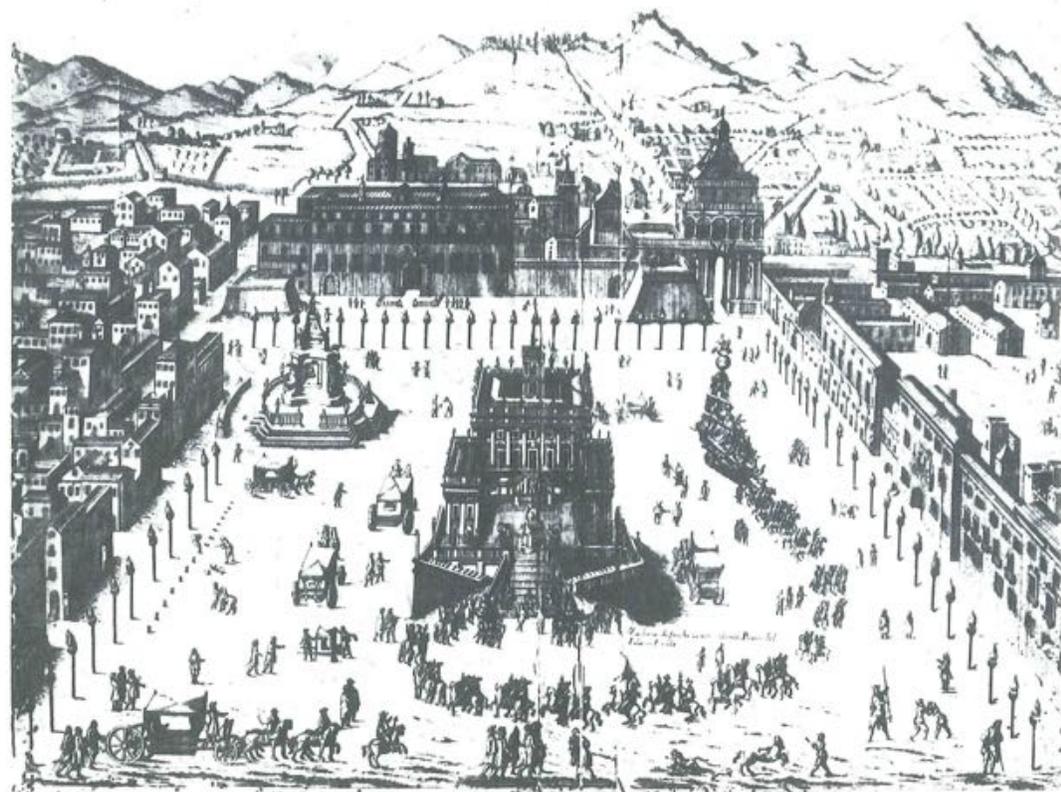
40/ Carro trionfale per le feste di Santa Rosalia del 1855. Progetto di Giuseppe Di Bartolo.



41/ Carro trionfale per le feste di Santa Rosalia del 1858. Progetto di Pietro Raineri (junior), litografia di G. Filippone.

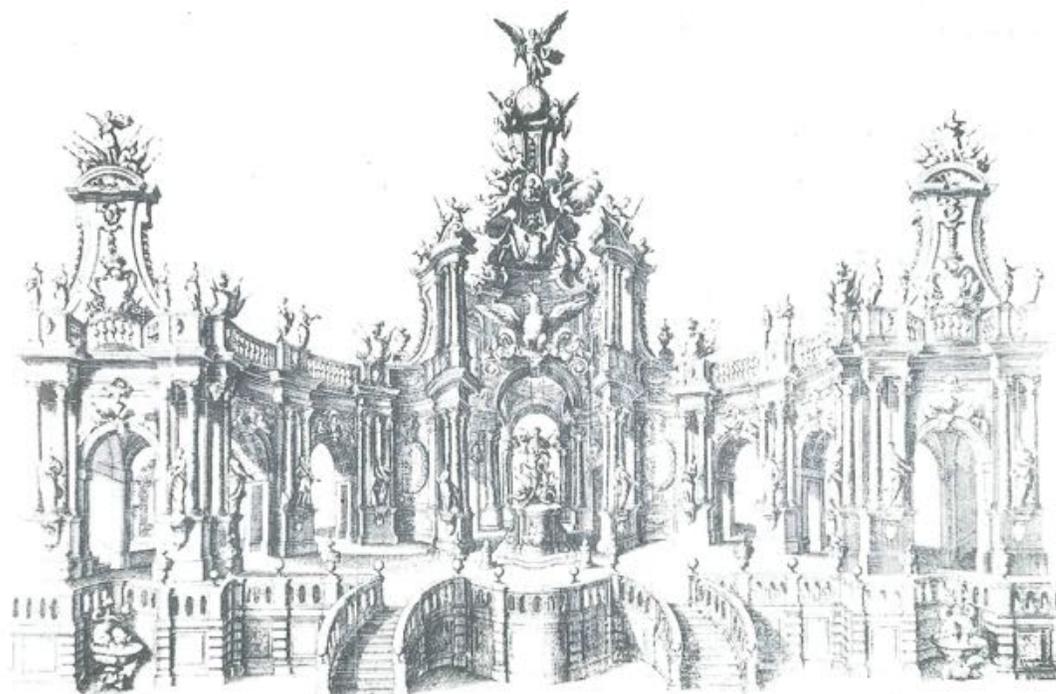
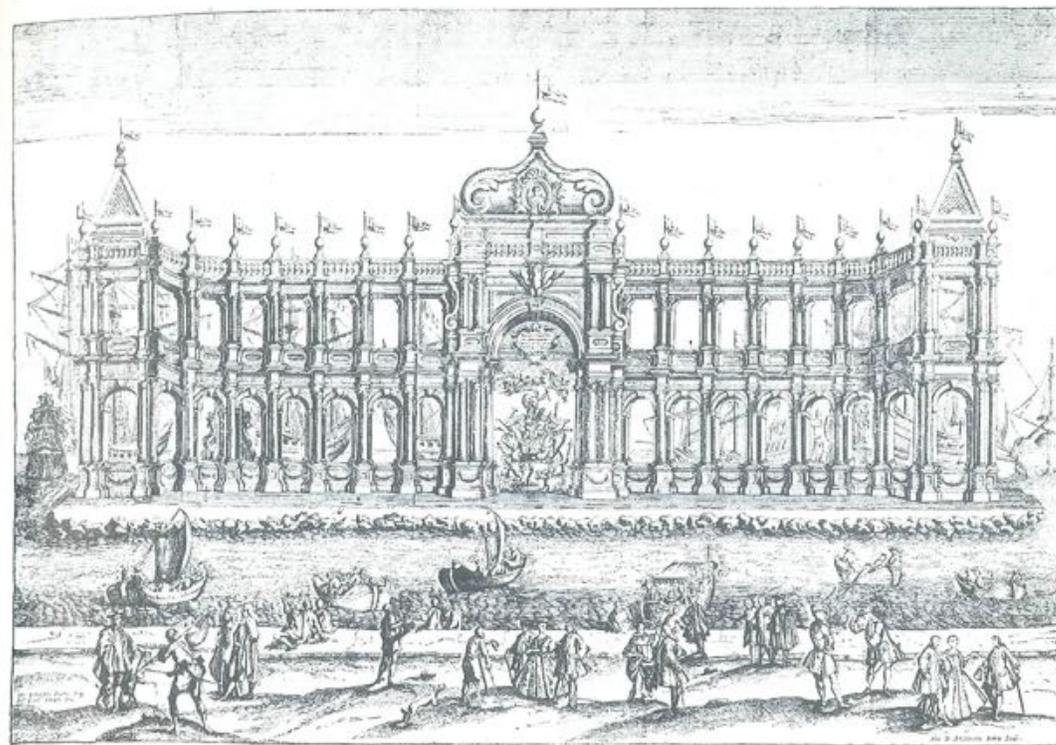
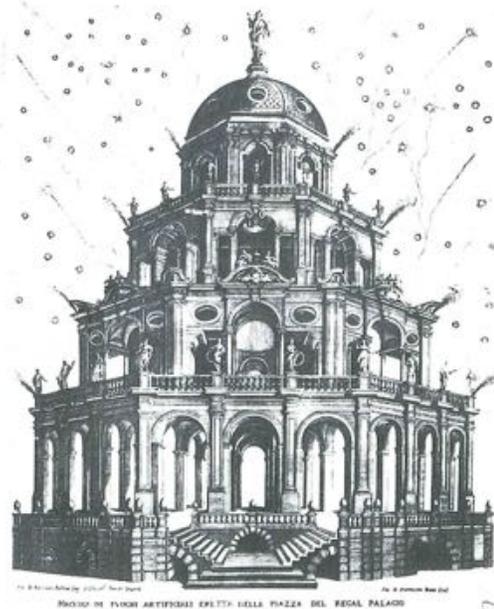
42/ Macchina in forma di armeria e macchinette per le feste di Santa Rosalia del 1707 (arch. Paolo Amato, da P. Vitale, *Il Tempio della pace*).





43/ La macchina dei fuochi a piani sovrapposti nel Piano del Palazzo Reale (1711, arch. Paolo Amato, da P. Vitale, *Le simpatie dell'allegrezza*).

44/ Macchina dei fuochi rappresentante il Tempio di Diana in Efeso con praticabili a portico per l'acclamazione di Carlo III nel 1735 (arch. Nicolò Palma, incisione di Antonio Bova, da P. La Placa, *La reggia in Trionfo*).



45/ Macchina dei fuochi rappresentante l'Imeneo dell'Acqua col Fuoco per le nozze di Carlo III con Maria Amalia di Polonia (arch. Nicolò Palma, incisione di Antonino Bova, da P. La Placa, *Relazione delle pompe festive*).

46/ Macchina dei fuochi per la nascita del principe Filippo Antonio nel 1748 (arch. Nicolò Palma, incisione di Antonino Bova, da P. La Placa, *La felicità della Sicilia*).

solo la nostra insistenza sulla teatralità della macchina resterà più comprensibile, ma se ne individuerà anche un possibile antecedente.

La portata di questa iniziativa del Palma di spostare la macchina dei fuochi sulle acque del mare è notevole anche dal punto di vista dell'uso degli spazi urbani: dal 1741, infatti, questo fu lo scenario anche per le feste di Santa Rosalia¹¹⁰, poi della fiera di Pasqua, ed infine, con l'apertura della villa Giulia, del passeggio notturno e della vita gaudente palermitana. Dal 1740 solo raramente, come per esempio in occasione della nascita del principe Filippo Antonio¹¹¹, la macchina torna *intra moenia*¹¹², nel nostro caso a Piazza Marina. Tuttavia, anche in queste feste del 1748, essa ha la forma di uno scenario porticato allungato. Davanti ad esso, un vasto praticabile balconato è destinato ad intermezzi musicali.

L'anno seguente alle nozze, in occasione della nascita di Maria Elisabetta, primogenita di Carlo e Maria Amalia, Nicolò Palma rielabora i concetti già in parte alla base della macchina del 1738. Progetta infatti un nuovo congegno, ispirato al ratto di Proserpina, tanto caro, attraverso i versi di Claudiano, alla mitologia siciliana. Le caratteristiche di tale congegno sono ibride. Come le macchine di Paolo Amato e di Andrea Palma, esso si compone ancora di un corpo centrale e quattro macchinette, ma, mentre le macchinette in forma di fontana zampillante appartengono alla tradizione, il corpo centrale è una riesumazione della macchina dell'anno precedente. Esso, infatti, non rappresenta la scena, *sic et simpliciter*, come aveva fatto, qualche anno prima, Paolo Amato¹¹³, immaginando, per lo stesso tema, il cono dell'Etna e Plutone nell'atto di emergere. Al contrario, le fasi del ratto appaiono dipinte in una sequenza narrativa e raccolte poi attraverso l'intermediario di una cornice architettonica: *Si vesti (il fondale) di tavole in cui adoprossi il vividissimo pennello ad esprimere le nobili idee dell'invenzione e dell'erudita architettura, la quale divise la gran mole in tre compositissimi ordini oltre della bassa balconata e del superior finimento... Né grandi vani vi si posero de' quadroni e negli altri piccoli spazi delle medaglie alludenti al disegno...*¹¹⁴

Ci troviamo di fronte ad una via di mezzo fra una rappresentazione teatrale congelata ed una *strip*. Inoltre la macchina ha perduto ancora in consistenza tridimensionale, divenendo un piatto fondale, ad eccezione di alcuni elementi plastici a tutto tondo: quarantotto statue decorative in cartapesta.

La natura teatrale della macchina è ribadita dalla presenza di un carro esplosivo a tre ruote, recante il simulacro di Plutone che si accinge a gettarsi su Proserpina per rapirla. Tale carro è evidentemente ispirato alle esperienze di scenografo del Palma,

ed in particolare ai vari marchingegni di comparsa del *deus ex machina* dei quali sappiamo essere stato, lo stesso Palma, capace progettista¹¹⁵.

Concludendo, si può dire che questo esempio del 1739 contiene in embrione tutte le caratteristiche delle macchine future: la predisposizione per fondali lunghi e bassi, vere e proprie scene a portico destinate ad incorniciare quadri con personaggi, la prevalenza di fattori visuali pittorici su quelli plastici, l'estraneità al contesto urbano poiché la macchina è ormai figurativamente in sé conclusa e non ha bisogno di confrontarsi con l'ambiente. Di qui al tentativo di sostituirlo completamente, attraverso una sorta di meta-urbanistica del tutto astratta, il passo è breve.

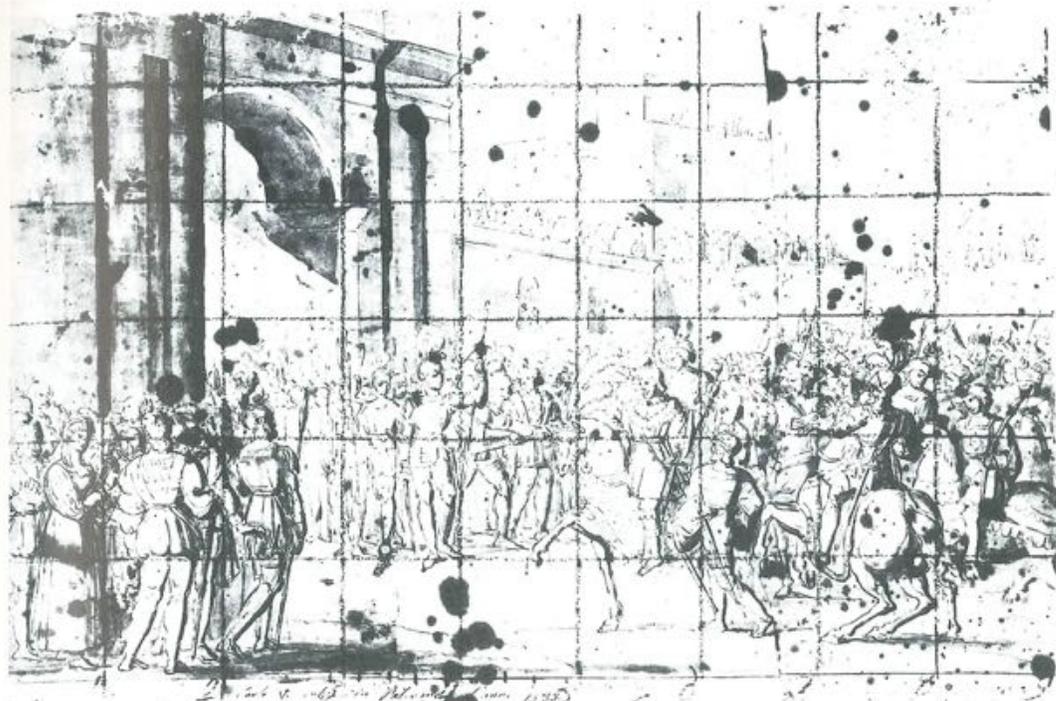
Nel festino del 1748 vengono abbandonati anche gli ultimi residui di cartapesta. Sotto la direzione del capomastro Puglisi viene infatti elevata una macchina pirotecnica che è un puro fondale. Essa rappresenta un tempio con corte ed è così descritta dal librettista: *È stata così delicata e maestra la Pittura in aiutare con tali ombreggiamenti tutti questi vari disegni dell'Architettura, che quantunque essa fosse di un semplice piano ha ingannato l'occhio più accorto, facendogli credere di essere una macchina reale e di tutto rilievo*¹¹⁶.

Si noti l'interessante distinzione del cronista fra macchina *reale*, con evidente seppur paradossale allusione alle macchine tradizionali tridimensionali, e macchina *non reale*, e cioè a fondo piatto, interamente basata sull'illusione prospettica.

Questa macchina, nella quale così determinante è, per ammissione dello stesso relatore, l'intervento dei pittori, è anche una delle prime in cui vengono usati fuochi artificiali a diversi colori¹¹⁷. All'interno di una finzione più finta del finto, nuovi strumenti, più mobili e appariscenti, oltreché più tecnicizzati, intervengono ad innescare lo stupore e la meraviglia, garantendo, in ogni caso, l'adesione popolare.

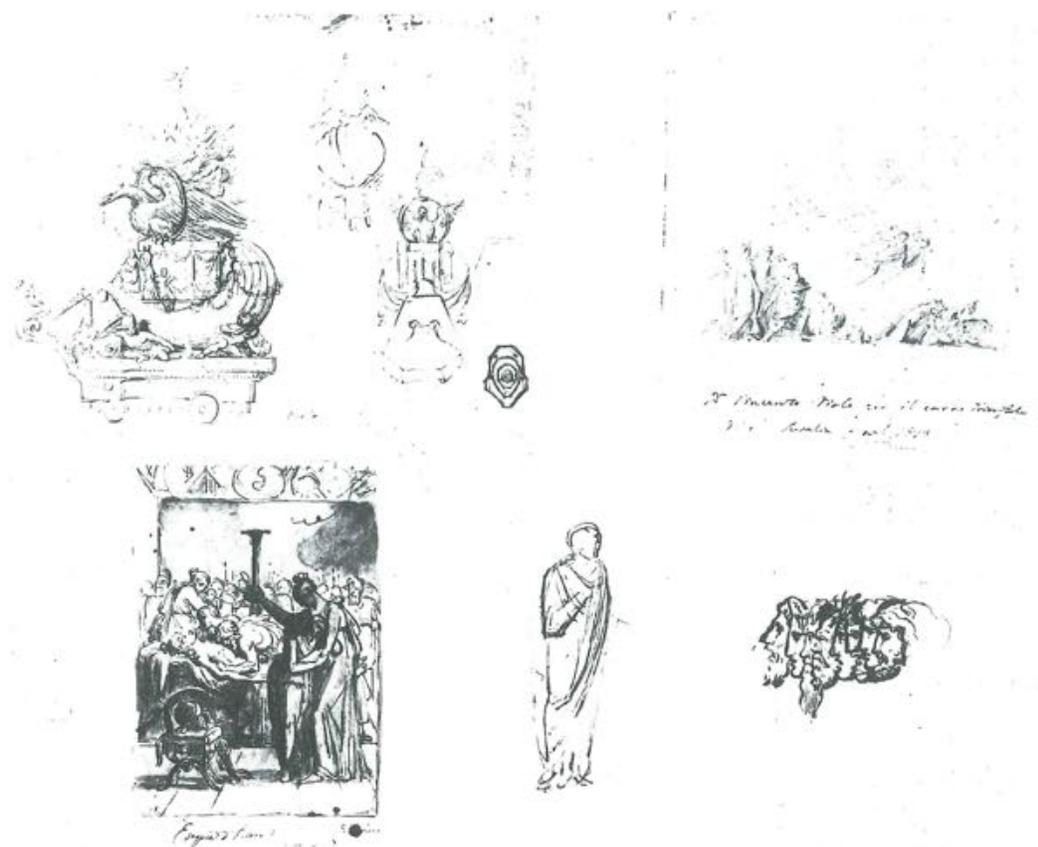
E d'altronde in ciò Palma partecipa ad una generale tendenza della sua epoca, ben leggibile nei trattati del tempo sull'argomento: in ispecie nel già citato *Traité* di Frézier e nella *Pirotecnica* del bolognese Alberti: il primo raccomanda appunto la massima cura nella coreografia dello sparo¹¹⁸, il secondo, invece, descrive la macchina pirotecnica come un telone, sostenuto da una impalcatura che funge da castelletto per le manovre degli artigiani¹¹⁹.

Tale struttura — insieme ad un ulteriore sfruttamento del progresso tecnologico¹²⁰ — torna identica nella macchina progettata da Palma nel 1772 per la nascita della Reale Infante, ma questa è ancora più interessante della precedente, confermando la problematicità, ancora tutta da esplorare, di questo architetto.



47/ «Carlo entra in Palermo l'anno 1535», studio di trasparente di Vincenzo Riolo con il reticolo per l'ingrandimento (Archivio fotografico della Soprintendenza, Palermo).

48/ Studi di trasparenti di Vincenzo Riolo (Archivio fotografico della Soprintendenza, Palermo).



49/ Bozzetti vari per il carro, il corteo del carro (1813) ed i trasparenti (1827) di Vincenzo Riolo (Archivio fotografico della Soprintendenza, Palermo).

Secondo il protocollo, distintivo di *circenses* popolari e intrattenimenti élitari, che è tipico soprattutto delle feste civili¹²¹, vengono organizzati in contemporanea uno sparo di fuochi artificiali per la cittadinanza alla marina del Foro Borbonico ed un grande ballo per la nobiltà sulle terrazze dell'antistante palazzo Butera. La cronaca specifica quanto segue: nella serata del 10 agosto verranno sparati i fuochi artificiali «dalla macchina con nuova simetria piantata in mezzo al mare e con vago disegno dipinta in frontispicio del palazzo del principe di Butera»¹²². Nello stesso antistante palazzo, contemporaneamente si svolgerà «a vista del popolo», un gran ballo per la nobiltà. Vale a dire che la macchina è una sorta di doppio del palazzo vero e il palazzo stesso non è che la scena, ove la nobiltà esibisce se stessa alla folla.

Sostituiamo alla nobiltà reale la nobiltà dei libri, quella degli esempi patri, dai crociati a Carlo V, dagli ammiragli bizantini agli eroi romani, e trasferiamola direttamente sulla macchina: il sipario si alza.

Tale nuova connotazione, rappresentativa di tutta quella serie di sdoppiamenti psicologici tipici del teatro, non costituisce, ovviamente, fenomeno esclusivo di Palermo e della produzione effimera del Palma: considerazioni analoghe potrebbero farsi, per esempio, attorno alla sequenza delle macchine per la festa della China, che è la più famosa e caratteristica festa del Settecento Romano¹²³ e il cui ambito di committenza, il Gran Conestabile del Regno di Napoli presso il Papa, ci interessa particolarmente per le ovvie relazioni con il Sud e con la Sicilia.

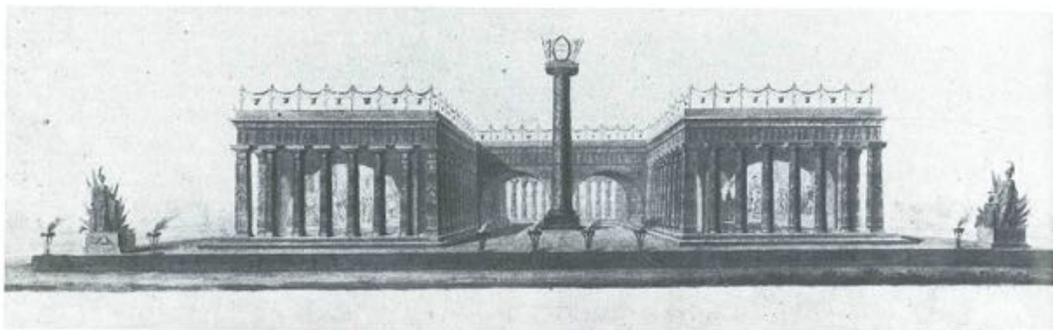
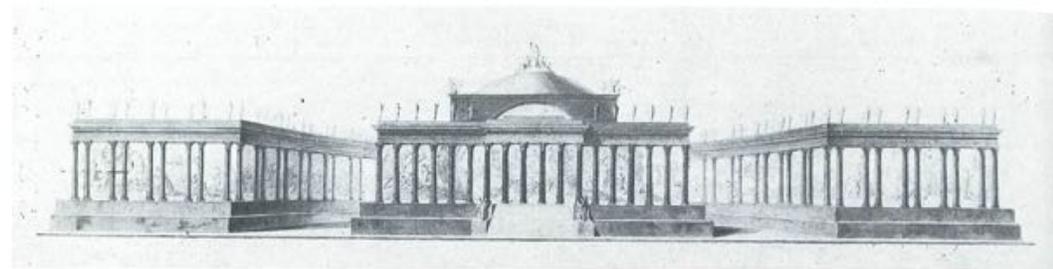
Le macchine della China sono dapprima opera di architetti di fiducia della casa Colonna (il Conestabile ne è per tradizione un membro): Gabriele Valvassori e Alessandro Specchi progettano macchine di tipo allegorico la cui consistenza architettonica è spesso ben evidenziata, nelle stampe d'epoca, da singolarissime riprese prospettiche che ne accentuano il ruolo urbano¹²⁴. Si passa poi a *pensionnaires* dell'Accademia di Francia, Hutin, Perrocel, Petitot, Bélicard e Le Lorrain, i quali si orientano preferibilmente verso colossali apparati a fondo piatto, rappresentanti scene mitologiche, o, com'è il caso di Le Lorrain, preferiscono architetture auliche già decisamente indirizzate verso il nascente gusto neo-classico¹²⁵. Conclude la serie degli architetti della China, sospesa nel 1787¹²⁶, l'ecclettico e immaginoso lavoro di Paolo Posi¹²⁷, che abbandona i grandi pannelli pittorici di gusto francese per orientarsi nuovamente verso macchine architettoniche, nelle quali i temi tardo-barocchi lasciano spesso spazio ai recuperi archeologici, alle fughe esotiche, alle *rêveries* naturalistiche, ma soprattutto ad una attenta riflessione sulla na-

tura teatrale delle manifestazioni pirotecniche e sulla loro possibilità di strutturarsi in un autentico spazio scenografico¹²⁸. Paolo Posi — proprio come il suo contemporaneo palermitano Palma — tenta così un'esperienza di meta-teatro, di finzione nella finzione, che è sorretta da intuizioni e suggestioni già squisitamente moderne.

Si sono appena spente queste esperienze che giunge, proprio a Roma, un giovane pittore, il cui ruolo nella storia delle feste palermitane è fondamentale: si tratta di Vincenzo Riolo¹²⁹, classe 1772, appena ventenne. Dopo qualche anno di permanenza nella capitale, dove è divenuto allievo di Wicar, Riolo torna a Palermo nel 1799 portando con sé il profondo classicismo del suo maestro, ma anche nuove idee per le macchine festive. È proprio lui, infatti, l'artefice di una nuova trasformazione della macchina pirotecnica, ispirata ai grandi pannelli pittorici di gusto francese che erano stati tipici delle feste romane attorno al 1750, e, contemporaneamente, alla tecnica scenografica dei trasparenti, grandi pitture realizzate su carta, garza, tela o cristallo, montate su appositi telai, predisposti per essere illuminati posteriormente. Questo accorgimento conferisce una singolare evanescenza ai soggetti, rendendoli illusionisticamente mobili all'oscillare della fiamma¹³⁰ ed accentuando l'effetto spaziale delle prospettive. Sebbene la loro invenzione solitamente sia attribuita a Giuseppe Bibiena, in effetti i trasparenti sono già in uso nel Seicento, e difatti se ne trovano cenni anche nelle cronache palermitane, relativamente al pittore Pietro Novelli. La loro diffusione, tuttavia, è tipica del Settecento e di personaggi come Ferdinando Fuga, che li usa nel 1738 per le nozze di Carlo e Amalia e, l'anno seguente a Roma, per *La reggia di Pallade*¹³¹ e di Giovanni Niccolò Servadoni, che, sempre nel 1739, ne lancia la moda a Parigi¹³². Con l'Ottocento, poi, l'uso dei trasparenti diventa una prassi consolidata, sia a Napoli, dove sistematicamente li adopera il Niccolini¹³³, sia a Palermo, con il Riolo e poi con l'architetto del Senato Nicolò Raineri.

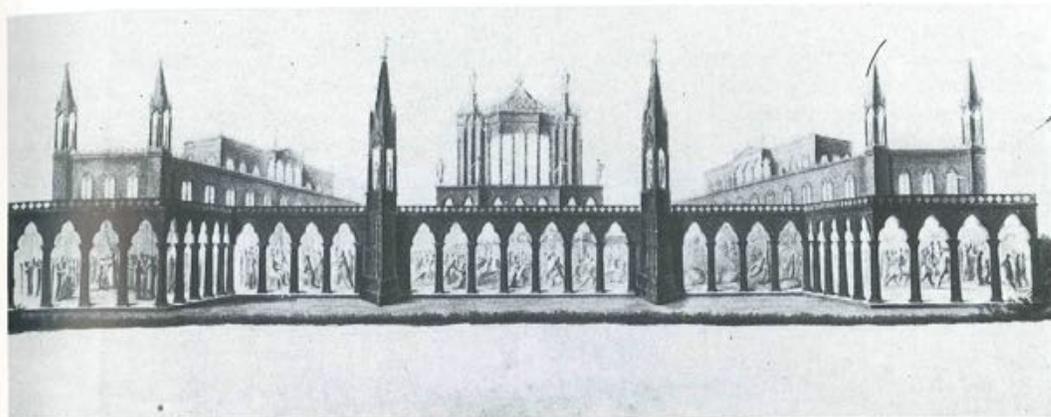
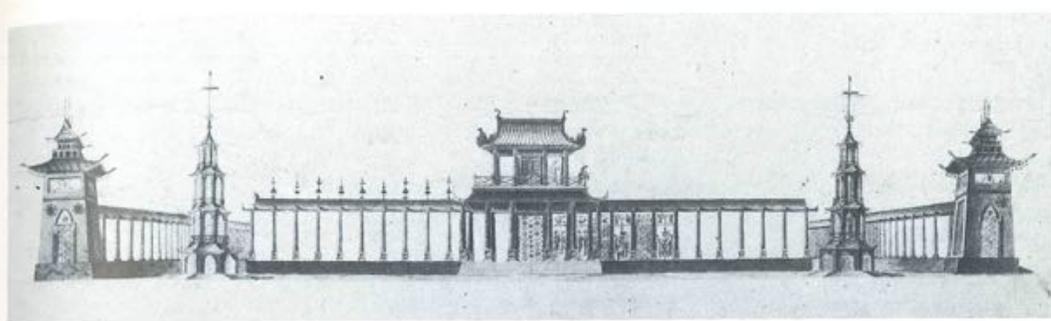
Riolo lavora ai trasparenti fino al 1834, quando colpito da una grave paralisi alla mano destra, viene sostituito dal figlio Antonio, finché entrambi non scompaiono nel colera del 1837. L'opera è continuata da altri pittori, che si dedicano alle figure, mentre, fin dal 1815, la parte architettonica delle macchine, poi dipinta in grande sui fondali, è disegnata da Nicolò Raineri.

La serie dei suoi bozzetti, non sempre firmati, talvolta siglati dal visto del Pretore, è oggi quasi integralmente conservata presso il gabinetto Stampe e disegni della Galleria Regionale della Sicilia insieme a qualche stampa relativa alle macchine degli anni seguenti. Questa collezione costituisce un



50/51/52/ Macchina dei fuochi a trasparenti. Progetto di Nicolò Raineri (Galleria Nazionale della Sicilia).

53/ Nicolò Raineri: disegno preliminare per la macchina dei fuochi del 1839 (Galleria Regionale della Sicilia).



54/ Nicolò Raineri: disegno per la macchina dei fuochi (Galleria Regionale della Sicilia).
55/ Nicolò Raineri: disegno per la macchina dei fuochi

del 1841 (Galleria Regionale della Sicilia).
56/57/ Nicolò Raineri: disegno per la macchina dei fuochi (Galleria Regionale della Sicilia).

vero campionario dell'immaginario urbano dell'Ottocento, oltreché insostituibile documento sulla costituzione della macchina pirotecnica. Per comprendere meglio la struttura di queste nuove realizzazioni, seguiamo, oltreché le immagini, qualche cronaca fra le più interessanti, notando subito che non sembrano esservi, per oltre trent'anni, fondamentali differenze di concezione. La prima osservazione da fare concerne la disorganicità evidente, fra il lavoro dell'architetto e quello del pittore, che si dedica a rappresentare scene mitologiche o storiche edificanti. Di anno in anno, infatti, gli stili architettonici degli edifici rappresentanti sulla macchina — gotico, classico, egizio, cinese — si alternano con continuità, ma non sempre fra essi ed i personaggi che la animano, esistono relazioni dirette. Esempio in tal senso la macchina del 1847: «una magnifica prospettiva che sublime s'innalza come ad un tempio di stile gotico, disposta a fuochi artificiali in varie forme intrecciati, e, tra gli intermezzi delle colonne, che abbelliscono la gran macchina, stan collocati de' dipinti a trasparenti eseguiti da' celebri artisti palermitani Giuseppe Bagnasco e Giuseppe Carta» con scene dell'assedio cartaginese a Palermo¹³⁴. Non meno incongrua, seppur per altri motivi, la macchina del 1857, che consiste «in un gran fabbricato sullo stile del XVIII secolo, con grandi archi in mezzo ai quali si scorgono trasparenti maestrevolmente dipinti che rappresentano la terribile eruzione dell'Etna del 1669»¹³⁵; l'incongruenza di rappresentare l'eruzione di un vulcano all'interno di un edificio viene risolta dall'architetto¹³⁶ con la proposta di una specie di porticato, ma tale proposta si rivela particolarmente infelice nei due padiglioni laterali, il che ci riconferma la mera funzione di cornice del prospetto architettonico, senza la pretesa di costruire uno spazio di rappresentazione autentico o almeno credibile.

Eccezione che conferma la regola, ed infatti viene descritta con dovizia di particolari, è poi quella del 1854, quando i trasparenti sono costretti ad adeguarsi, per problemi di spazio, al tema dell'architettura. Scrive infatti il cronista del tempo a proposito della macchina dei fuochi realizzata in forma di tempio ipostilo secondo la moda egiziana: «e poiché non credono i saggi che in quei vani troppo stretti che l'architettura naturalmente offre possano felicemente eseguirvisi delle grandi e compiute rappresentanze, come sogliono, a rammemorare gli antichi eroici gesti, si è pensato dovervisi invece accennare una qualche veduta con analoghe figure di quelle contrade che stieno in proposizione con l'architettura medesima»¹³⁷.

Il che ci conferma quanto ciascuno degli addetti

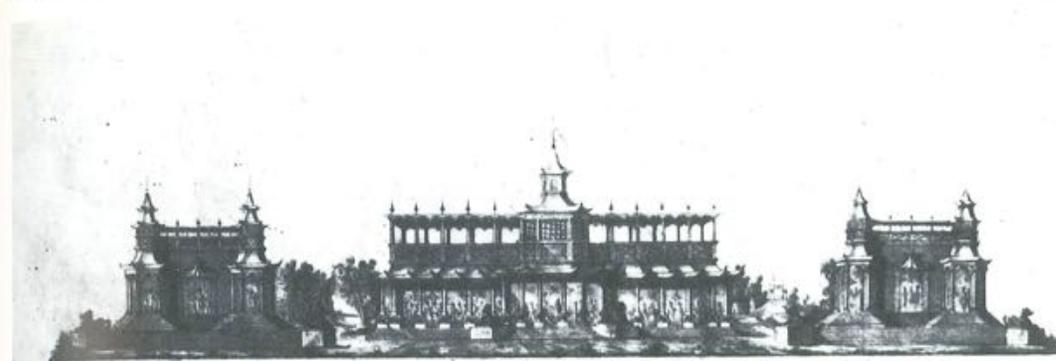
ai lavori proceda autonomamente, fino a creare veri e propri problemi di incompatibilità, tali da rendere necessaria la trovata, descritta appunto come cosa originale e desueta, di adattare i trasparenti all'inquadratura architettonica. Questo eccesso di specializzazione professionale all'interno dell'organizzazione festiva finisce dunque col generare sovrapposizione di linguaggi e di temi e confusione d'intenti: «i più strani accozzi di tempi e di luoghi, di uomini e di cose impossibili sono le conseguenze di siffatte mistificazioni», commenta opportunamente il Pietré, ricordando le macchine dei fuochi della sua infanzia¹³⁸. E d'altronde è la stessa ideologia revivalistica delle macchine che consente, ammettendola programmaticamente, una tale interscambiabilità di tempi, di luoghi, di stili, una tale fluttuazione di temi.

All'interno del grande gioco festivo, la libertà dal proprio tempo presente, incontra, paradossalmente proprio attraverso il *revival*, un'ideologia stabile, quella della modernità come tolleranza di tutto il passato. Tale ideologia, come sostrato di una lettura che non informa più, perché all'interno di essa tutti i significati sono acquisiti, previsti, permessi, si contrappone, proprio nella sua essenza, all'ideologia canonica della festa in quanto rito e quindi in quanto recupero di un «certo» passato, in quanto ritorno ad un tempo privilegiato. La generalizzazione dei temi possibili consente così di abbandonare agiografie e mitologie, riscoprendo all'interno dell'esibizione festiva i fatti storici più minuti e insignificanti ed additandoli ad esempio, attraverso un procedimento di banalizzazione dei soggetti che finisce talvolta per degenerare nel *feuilleton*.

Raineri, ed i suoi collaboratori e successori assieme a lui, possono dunque attingere dai trattati incredibili pagode cinesi¹³⁹, templi greci e ville pompeiane o anche ripiegarsi sulle origini stesse della festa, rispolverando le boscherecce di Carlo V¹⁴⁰: in ogni caso la dimensione del disegno è quella di una lontananza senza tempo.

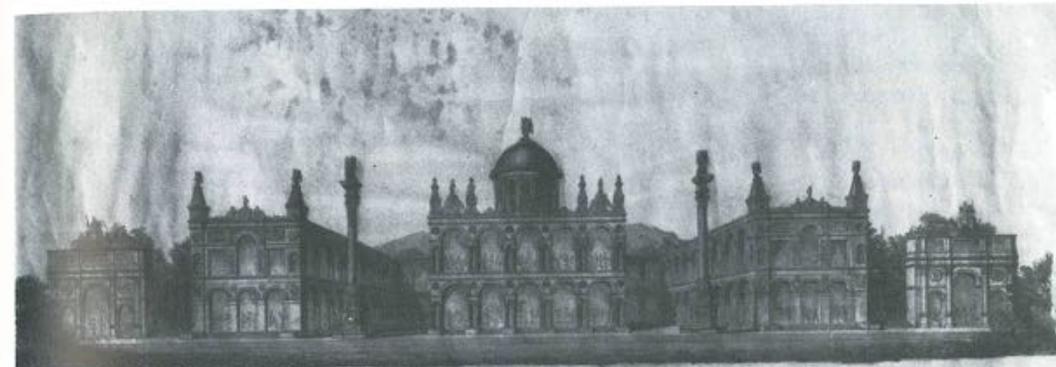
Tale sensazione è accentuata dalla particolare organizzazione delle scene urbane disegnate dall'architetto: quasi sempre classicamente simmetriche — indipendentemente dallo stile degli edifici rappresentati — e quasi sempre schiacciate all'orizzonte. Il punto di vista sistematicamente prescelto, che appiattisce le architetture e le allontana dall'osservatore, dà l'impressione che l'oggetto rappresentato non si possa toccare né penetrare, neppure virtualmente. In buona sostanza, che esso non sia aptico.

Se l'apticità è una delle caratteristiche più intimamente legate al concetto di architettura, proprio la perdita di apticità, seppure sempre virtuale, costituirebbe una riconferma della lenta, ma ogget-

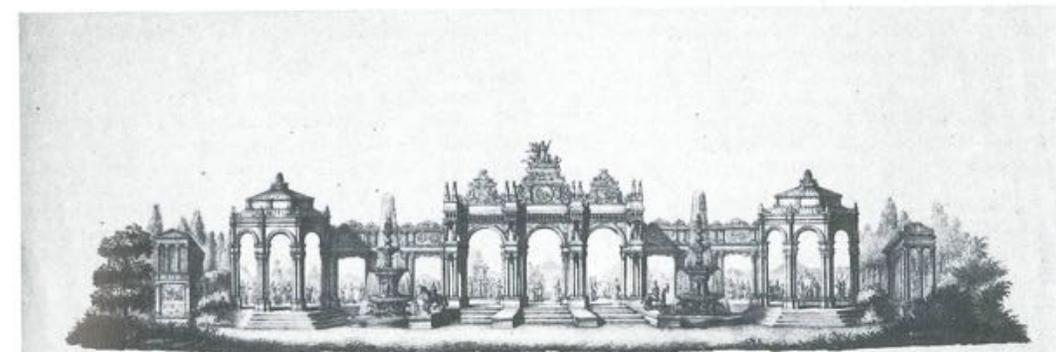


Macchina dei fuochi artificiali per l'anno 1855.

Prospetto della macchina dei fuochi artificiali per l'anno 1855.



Prospetto della macchina dei fuochi artificiali per l'anno 1856.



Prospetto della macchina dei fuochi artificiali per l'anno 1857.

58/ Macchina dei fuochi artificiali per l'anno 1855. Architetto Nicolò Puglia, incisione di Filippone e Gambino.
59/ Macchina dei fuochi a trasparenti del 1856. Progetto di Giuseppe di Bartolo. Disegno di Salvatore Di Gio-

vanni. Litografia Minneci.
60/ Macchina dei fuochi del 1857 rappresentante l'eruzione dell'Etna. Architetto Giuseppe Di Bartolo. Disegno di Salvatore Di Giovanni. Litografia Minneci.

tiva sparizione dell'interesse per l'architettura in quanto tale all'interno dell'effimero ottocentesco.

Il problema può essere affrontato in termini analoghi anche riflettendo sulle ascendenze scenografiche della macchina ottocentesca, quella scena a portico nel cui ambito concettuale già si era mosso il Palma per le macchine del 1738 e del 1739. Con Nicolò Raineri, infatti, il meccanismo del «proscenio a portico» diventa a sua volta un meccanismo di «fondale a portico», l'unico possibile sistema per rendere credibile e coerente la contemporanea presenza di una finzione — il portico, appunto — che ne incornicia un'altra: non una scena fissa e immobile, come nei quadri, non una scena in movimento, come a teatro, ove gli attori sono veri esseri umani, ma una scena fissa che si vorrebbe in movimento, le figure trasparenti. La seconda finzione, quella delle figure, respinge naturalmente la prima, quella del portico, ad un alto grado di irrealità, onde mantenere fra le due i giusti rapporti. Lo spettatore, che non può essere coinvolto in un gioco di rimandi spaziali come in una vera scenografia, viene invece allontanato, precluso alla terza dimensione, calato in un mondo astratto e immaginario.

Lo splendore dell'«altra» città, la città della macchina, è dunque presentato come qualcosa di irraggiungibile, fuga nello spazio per l'esotismo, fuga nel tempo per lo storicismo, ma fuga sempre. Mentre la festa diventa il luogo deputato dell'altrove, l'effimero non è più decoro della città vera, ma immagine straniata di una città inesistente. Giustamente l'esplosione finale chiude la breve parentesi non più esorcizzando il timore dei nemici, ma l'enunciazione di un'urbanistica impossibile.

Note

¹ TURNER, V., *Dal rito al teatro*, (1982), Bologna 1986.

² VAN GENNEP, A., *I riti di passaggio*, (1909), Torino 1981.

³ MAC LUHAN, M., *Gli strumenti del comunicare*, (1964), Milano 1967.

⁴ Nell'ultima parte del libro Turner identifica tali società evolute fra il Rinascimento e la ri-tribalizzazione tipica del villaggio globale odierno.

⁵ VOVELLE, M., *La metamorfosi della festa*, (1976), Bologna 1986.

⁶ JESI, F., *La festa e la macchina mitologica*, in *Materiali mitologici*, Torino 1979, pp. 81-120.

⁷ Per le relazioni fra l'instaurarsi del rituale festivo ed il tempo mitico, la dizione adottata è quella di KRASINSKY, C.K., *Microcosmo e macrocosmo*, (1960), Milano 1973, p. 127 segg.

⁸ Il «festino», in varie forme, fu celebrato la prima volta nel 1624 e continua a tutt'oggi. Informazioni bibliografiche sull'argomento sono raccolte in *Scelta di opere su S. Rosalia e sul «festino»*, a cura del Comitato Civico per le Feste Patronali di S. Rosalia, Palermo 1978. Opere di particolare interesse saranno qui segnalate man mano che se ne presenterà la necessità.

⁹ La relazione fra rito di passaggio e fondazione è già in VAN GENNEP, *op. cit.*, ed è evidenziata dall'A. attraverso l'analisi di tre fasi fondamentali: separazione, transizione e incorporazione. La separazione prevede il distacco di un nuovo ambito urbano (ma potrebbe anche essere la sua rifondazione o riconsacrazione o risemantizzazione), la seconda è il vero e proprio momento di *limen*, nel quale sono scomparsi i precedenti sistemi simbolici e semantici, ma non si sono ancora del tutto instaurati i nuovi, per quanto essi appaiano già più o meno definiti; l'incorporazione, infine, comprende fenomeni ed azioni che rappresentano la nuova stabilità. Tale teoria è citata, proprio a proposito delle feste siciliane, anche da Alessandro Falassi nella sua *Prefazione* a PITRÈ, G., *Spettacoli e feste popolari siciliane*, (1881), Palermo 1978.

¹⁰ Da questo punto di vista il presente studio rappresenta una prosecuzione del mio precedente *I giochi di Issione. Segni ed immagini della modernità nelle architetture provvisorie della Palermo borbonica*, Palermo in c.d.s.

¹¹ Architetto del Senato dal 1815 al 1854, succedette nella carica al padre Pietro (cfr. MELI, F., *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, in *Archivio Storico Siciliano*, IV-V, Palermo 1939) e fu spesso coadiuvato, nella sua attività di organizzatore di feste, dal figlio Pietro (Junior). Da un documento a stampa, (Anonimo, *Ragioni di Giovanni Isabella contro Pantuso*, Palermo 1855) al quale si trova allegato un *curriculum* di Pietro Raineri (Junior) perito legale nella causa ivi descritta, si evince infatti che nell'ottobre 1830 è ammesso come coadiutore di Nicolò il figlio Pietro, il quale collabora con il padre alle feste di Santa Rosalia tanto da riceverne lode ufficiale dal principe di Torrebruna (3 settembre 1833) e dal principe di Valdina (21 agosto 1842). Dopo altri lavori Pietro rimpiazza il padre durante la malattia per delibera del principe di Manganello dell'agosto del 1833. Nel dicembre del 1854 è infine eletto architetto comunale provvisorio.

¹² Per un primo rapido *excursus* sulle feste palermitane, con riferimento alla produzione più recente, possono vedersi: fino al Quattrocento, MELDOLESI, C., *Spettacolo feudale in Sicilia*, Palermo 1973; per il Cinquecento, ISGRÒ, G., *Teatro del '500 a Palermo*, Palermo 1983; per il Seicento, IDEM, *Feste barocche a Palermo*, Palermo 1981;

in generale, sempre ISGRÒ, G., *Festa teatro rito nella storia di Sicilia*, Palermo 1981. Il tema della «decadenza» è acutamente avvertito soprattutto dal Villabianca, che scrive ai tempi dei tentativi di riforma del viceré Caracciolo alcune opere cariche di rimpianto per gli antichi fasti: *Sulle celebri solennità di Palermo per Santa Rosalia*, ms B.C.P., QqE88, *Feste reali di Palermo*, ms B.C.P., QqD 93/5, *Feste reali di Palermo e solennità liete e lugubri*, ms B.C.P., QqE104, *Delle feste pubbliche date in Palermo e fatte a spese di privati cittadini*, ms B.C.P., QqE 94/6, *Delle antiche processioni sacre e profane*, (a cura di A. Mazze) Palermo in c.d.s.

¹³ Per le trasformazioni subite dalle feste fra Sette e Ottocento cfr. RUGGIERI TRICOLI, M.C., *I giochi di Issione*, cit. Per il solo festino e in special modo per il solo carro, cfr. anche SANTORO, R., *Il carro di Santa Rosalia*, Palermo 1974.

¹⁴ Il 1860 rappresenta un anno decisamente critico, in quanto il nuovo governo nazionale non è incline a incoraggiare il mantenimento di tradizioni festive che gli sono estranee e che, anzi, affondano le loro radici nella profonda unità, sentita a tutti i livelli, ivi compreso anche quello religioso, fra la Sicilia e la Spagna ed il regime borbonico come prosecuzione, per quanto non graditissima, della Corona spagnola. Il grido ricorrente delle feste barocche, *El Rey e Santa Rosalia*, echeggia ancora proiettando la sua sgradevole ombra anche sulla santa Patrona. Sicché proprio nel 1860 i grandi ricevimenti per la venuta di Vittorio Emanuele II segnano la definitiva conclusione delle feste reali (cfr. *Giornale di Sicilia* dal 1/12/1860 al 6/12/1860, cronache varie sulle accoglienze ed i relativi addobbi), mentre, parallelamente, il «festino» di Santa Rosalia viene sostituito, quasi negli stessi giorni, dai festeggiamenti per il compleanno di Garibaldi (cfr. ANONIMO, *Il 19 luglio 1860. Festa popolare in Palermo nel natalizio del generale Giuseppe Garibaldi, eroe di Como, Varese e Calatafimi*, Palermo 1860), personaggio che, nell'immaginario popolare, perviene spesso ad una vera e propria identificazione con la Santa (per questo fenomeno, cfr. soprattutto TRICOLI, G., *Il mito di Garibaldi in Sicilia: analisi e interpretazione*, in *Archivio Storico Siciliano*, s. IV, IX, 1983, pp. 76-106, in particolare p. 86 segg.). Vari cenni sulla crucialità dell'anno 1860 all'interno dei canoni festivi palermitani, in SANTORO, R., *Il carro di Santa Rosalia*, cit., p. 71 e in PITRÈ, G., *Feste patronali in Sicilia*, Palermo 1870, p. 19.

¹⁵ HUIZINGA, J., *Homo ludens*, (1946), Torino 1979.

¹⁶ Vedi la distinzione, cui già abbiamo accennato, fra feste moderne e feste tradizionali. Per quanto concerne le feste del Rinascimento attingiamo soprattutto da JACQUOT, J., (a cura di) *Les Fêtes de la Renaissance*, I, Parigi 1956, II, Parigi 1960, III, Parigi 1975, STRONG, R., *Splendor at Court. Renaissance spectacle and the Theater of Power*, Boston 1973.

¹⁷ L'analisi di una meccanica di questo tipo è stata da noi tentata, relativamente alle feste allestite su progetto dell'architetto senatore Paolo Amato, in *Paolo Amato la corona e il serpente*, Palermo 1982. Per le feste barocche si vedano TINTELOT, H., *Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica del barocco*, in *«Ritorica e barocco»*, Roma 1955; FAGIOLO DELL'ARCO, M., CARANDINI, S., *L'effimero barocco. Struttura della festa nella Roma del '600*, I, Roma 1977, II, Roma 1978.

¹⁸ Inutile discutere qui in qual senso vada assunto il termine (per il quale rinviamo a BASTIDE, R., *Usi e significati del termine struttura*, Milano 1966) né è possibile ingolfarci nei termini parallelamente usati dal Turner per definire la natura della festa all'interno dei meccanismi strutturali della società.

¹⁹ È il caso, per esempio, del già citato cruciale anno 1860. Le accoglienze riservate a Vittorio Emanuele II

vengono infatti organizzate con fasto desueto e con apparati architettonici enormi, rispolverando un bagaglio di situazioni risalente, nelle sue ultime comparse, alle grandi celebrazioni del primo Settecento, in specie l'entrata di Vittorio Amedeo di Savoia nel 1713 e l'acclamazione di Carlo III nel 1735.

²⁰ L'ambivalenza del Carnevale che è infrazione all'ordine e trasgressione, ma anche evento sottoposto alle tecniche di controllo delle istituzioni è stata posta in rilievo da FERRONI, G., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma 1974, pp. 175-196, mentre l'aspetto di trasgressione del sacro è evidenziato da CALLOIS, R., *Le sacré de transgression: théorie de la fête*, in *L'homme et le sacré*, Parigi 1972, pp. 123-162. Per una teoria generale cfr. anche GAIGNEBET, C., e FLORENTIN, M.C., *Le Carnaval, essai de Mythologie populaire*, Parigi 1974. A Palermo (si veda soprattutto PITRÈ, G., *Il Carnevale in Sicilia*, Palermo 1893) l'impegno dimostrato dalle grandi famiglie nella realizzazione, spesso progettata da architetti di vaglia, di grandi carri allegorici, sembra motivato soprattutto dal desiderio di acquistare considerazione e prestigio presso il popolo in una occasione particolarmente accattivante. Di contro, nei quartieri più poveri, il popolo risponde con una grande manifestazione burlesca: la costruzione del «castello», con relativa «battagliola», della quale ci ragguaglia il VILLABIANCA, *De' giuochi volgari e popolari-schi*, trascr. come *Giuochi volgari e popolari-schi*, a cura di A. Manfrè, Palermo 1986.

²¹ Il canone delle celebrazioni civili comprende, nell'Ottocento, una serie ben nutrita di eventi, dei quali i principali sono le incoronazioni, le nozze reali, gli ingressi di personaggi importanti della real casa, le nascite degli infanti reali, i compleanni e gli onomastici dei regnanti, ecc. Data la vastità del tema, è assolutamente impossibile fornire qui una minima bibliografia in merito, per la quale rinviamo interamente al nostro *I giochi di Issione*, cit.

²² Pensiamo alle spettacolari esecuzioni pubbliche dell'Inquisizione in atto fino all'abolizione del Tribunale da parte del viceré Caracciolo. Sorvolando sulla vasta bibliografia in merito (per la quale rinviamo a *I giochi di Issione*, cit.) rammentiamo il solo testo di MONGITORE, A., *L'atto pubblico di fede solennemente celebrato nella città di Palermo a 6 aprile 1724 dal Tribunale del Sant'Uffizio di Sicilia*, Palermo 1724, per la precisione e la bellezza delle immagini, da sole evidenti, ad opera di Francesco Cichè. Rammentiamo che in questi spettacoli di sangue intervenivano con la loro opera qualificati architetti, per la progettazione di palchi e forche. Ci è noto, per esempio, l'intervento dell'architetto camerale Salvatore Attinelli progettista della ghigliottina (*mannaja mobile*) e del palco per la decapitazione di G. di Maria nel 1777 (cfr. VILLABIANCA, *Diari*, le illustrazioni nel ms. alla B.C.P., anno 1777).

²³ Vastissimi i documenti in merito, sia iconografici che cronachistici, concernenti tanto i funerali privati quanto quelli di membri della real casa e di altri personaggi illustri, che vedono impegnati tutti i principali architetti del tempo fino alle soglie del nostro secolo, quando la scomparsa della pratica dell'imbalsamazione rende impossibile-restringendo i tempi dell'esecuzione — l'allestimento di apparati sontuosi. I catafalchi senza salma — quelli dei membri della casa Borbonica — scompaiono invece con l'Unità, ma sono già notevolmente in tono minore nel 1859, alla morte di Ferdinando II (per ulteriori notizie, cfr. *I giochi di Issione*, cit.).

²⁴ Tali momenti sarebbero, secondo le dottrine tradizionali, la nascita, la morte, l'accoppiamento e l'iniziazione. La presenza del rituale è in questo caso la rappresentazione, all'interno di un innocuo spazio a parte, del senso di catastrofe, che, proprio nell'accezione thomiana

na del termine, accompagna le vicende della corporeità umana come soggetto di discontinuità topologiche. Tale rappresentazione ha appunto la funzione di contenere le discontinuità, esteriorizzandole al massimo.

²⁵ La dizione è quella di DE MARTINO, E., *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino 1958, estesa e riutilizzata dall'Autore per tutte quelle forme istituzionalizzate che incanalano gli impulsi prodotti da emozioni spontanee e non altrimenti controllabili anche in *Sud e magia*, Milano 1959 e in *La terra del rimorso*, Milano 1961.

²⁶ Per le quali cfr. VOVELLE, M., *La morte e l'Occidente*, (1983), Roma-Bari 1986 (per il periodo che ci interessa soprattutto p. 387 segg.).

²⁷ Per tale evoluzione nell'ambito palermitano, cfr. il repertorio iconografico da noi riprodotto in *I giochi di Issione*, cit. Per il tema dei catafalchi in genere cfr. invece: BERENDSEN, O.P., *The Italian 16th and 17th Century Catafalques*, New York 1961; DE LA VALGOMA, Y. DIAZ VARELA, D., *Honoras funebres regias en tiempo de Felipe II*, in «El Escorial», pp. 359-398, Madrid 1963; OECHSLIN, W., e BUSCHOW, A., *Architecture de fête*, Parigi 1987.

²⁸ Per la gerarchia dei partecipanti ed i percorsi del festino, cfr. (relativamente all'Ottocento) i vari *Ruolo ed ordine delle confraternite per la processione della gloriosa Santa Rosalia V.P.*, pubblicati ogni anno e dei quali abbiamo potuto rinvenire e consultare quelli del 1810, 1811, 1814, 1835, 1842; per l'Immacolata cfr. ANONIMO, *Programma delle cerimonie da eseguirsi la mattina e il dopo pranzo degli 8 dicembre 1831 recandosi S.A.R. il conte di Siracusa Luogotenente Generale di Sua Maestà (D.G.) nella Chiesa di S. Francesco d'Assisi per tenere la mattina secondo l'uso, Cappella Reale ed associare il dopo pranzo la processione nella ricorrenza della Festività dell'Immacolata Concezione*, Palermo 1831; NARBONE, A., *Solennità della Immacolata Concezione di Maria Santissima celebrata in Palermo dal 25 febbraio al 4 marzo 1855*, Palermo 1855; per il Corpus Domini, infine: *Ruolo ed ordine delle Compagnie per la processione del Corpus Domini*, pubblicati probabilmente ogni anno e dei quali abbiamo potuto rinvenire e consultare quelli del 1750, 1789, 1842, 1843, 1844, 1847. Per altre particolari processioni si cfr. inoltre l'interessante *Introduzione* di Angela Mazzè a VILLABIANCA, *Delle antiche processioni sacre e profane*, cit.

²⁹ Caso celeberrimo è quello della conformazione della Porta Felice, motivata dalla necessità di lasciar passare i carri trionfali (su di essa resta fondamentale SCAGLIONE, E., *Ricerche su Porta Felice e la sua zona monumentale*, in «Atti VII Congr. Naz. Storia dell'Arch.», Palermo 1950, poi pubbl. nel 1956, pp. 313-327). Ma si veda, sempre a proposito di porta Felice e della sua zona monumentale, anche l'influenza esercitata da precedenti strutture effimere, sia sulle componenti simboliche che su quelle morfologiche della architettura definitiva. Per tale argomento rinviamo al nostro *Le fontane di Palermo*, Palermo 1984, p. 101 segg.

³⁰ Per una metodologia di base cfr. *Percorsi processionali e centri minori. Sicilia*, in «Storia della città», 9, 1987, pp. 71-75; GUIDONI, E., *Processioni e città*, in «Atlante di storia dell'urbanistica siciliana», 2 (Palermo 1980), pp. 9-14; LIMA, A.J., *La componente sacrale del paesaggio*, Palermo 1984.

³¹ La festa di San Francesco di Paola era imperniata attorno ad una processione della statua del Santo, effettuata la prima domenica di Pasqua, a partire dalla chiesa omonima, che si trova, appunto, fuori le mura nella zona settentrionale della città. Caratteristici elementi della processione sono i giganteschi *cerei* o *cilii* (per i quali cfr. SCHIAVO, D., *Dell'origine dei cerei*, in «Memorie per servire alla storia di Sicilia», t. II, Palermo 1756). Per la processione cfr. invece PITRÈ, G., *Feste patronali*, cit., p. 54 segg.

³² *Infra*, n. 28.

³³ GODELIER, M., *Rapporti di produzione, miti, società*, (1975), Milano 1976.

³⁴ Si pensi all'importanza che hanno, all'interno delle due processioni, le bellissime carrozze Senatorie, prima «alla spagnuola», poi, dal 1756, «alla francese», *La Giunta Comunale*, scrive PITRÈ, *Feste patronali*, cit., p. 22, tanto per non far mormorare il popolo, che vuol vedere i suoi rappresentanti prender parte alla festa religiosa, vi si reca ufficialmente in vetture da piazza... ma... in tempi diversi dai nostri, il Senato Palermitano aveva per le principali e più solenni comparse le sue magnifiche vetture. Esse vengono fatte scomparire dall'uso nel 1860.

³⁵ Viene abolita, infatti, in occasione dell'acclamazione di Ferdinando I, dietro espressa richiesta del Baronaggio, come si legge in SCHIAVO, D., *Descrizione della solenne acclamazione e del giuramento di fedeltà prestato al Re di Sicilia Ferdinando Borbone*, Palermo 1760, p. 147.

³⁶ La Cavalcata era stata celebrata, in occasione delle feste della Santa Patrona, fin dal 1625, ed era scomparsa con il Pretore Pietro Napoli, come si legge in VILLABIANCA, *Sulle celebri solennità di Palermo per Santa Rosalia*, cit.

³⁷ Cfr. VOVELLE, M., *Le metamorfosi della festa*, cit.

³⁸ Ciò fino al 1741, come si legge in VILLABIANCA, *Sulle celebri solennità*, cit. Sul valore simbolico di questa situazione si sofferma con particolare attenzione SANTORO, R., *Il carro del festino*, cit.

³⁹ Anche tale abitudine si perse intorno alla metà del Settecento, in una data che non siamo riusciti a precisare attraverso la lettura dei ragguagli del tempo.

⁴⁰ (1687-1714) Cfr. RUGGIERI TRICOLI, M.C., *Paolo Amato, la corona e il serpente*, cit.

⁴¹ (1714-1730) Per questo periodo si veda soprattutto, oltre il nostro già citato *I giochi di Issione*, SANTORO, R., *Carri trionfali palermitani del primo quarto del XVIII secolo*, in «Le arti in Sicilia nel Settecento», Palermo 1986, pp. 193-219.

⁴² Nicolò Palma fu architetto del Senato dal 1730 al 1779. Noi scriviamo qui «del primo Nicolò Palma», poiché in effetti Palma fu una figura innovativa e proprio a lui si debbono, in un modo o nell'altro le principali trasformazioni subite dalle macchine festive nel suo lunghissimo periodo di lavoro. Per le feste della prima metà del Settecento si può vedere SPADARO, M.A., *Il design dell'effimero tra scenografia, architettura e città*, in «Le arti in Sicilia nel Settecento», cit., pp. 159-191.

⁴³ ARICÒ, N. e GUIDONI, E., *La geometria come principio. Momenti della progettazione urbana a Palermo nei secoli XVII e XVIII*, in «Abitare a Palermo», Milano 1983, p. 16. Per questa pratica si vedano soprattutto SALEMI BATTAGLIA, E., *Santa Rosalia e Palermo*, Palermo 1855; PITRÈ, G., *Feste patronali*, cit., e SANTORO, R., *Il carro di Santa Rosalia*, cit.

⁴⁴ Scrive il VILLABIANCA nel ms. cit. *Le solennità di Santa Rosalia*: «Le meravigliose bare piramidali portatili sono di origine bastante antica nella processione delle sacre reliquie di Santa Rosalia. Se l'erano antiche, come non può negarsi, né nostri tempi furono fatte di carta pesta e machinate a modo di Carro. Da ciò ne addiveniamo che presentavano ogni anno novella veduta e novello diletto ne prendeva il Popolo. Dell'istessa materia di carta portavan leggerezza di peso. Le loro moli, con tutto che talvolta investite facevansi di tanta altezza quanta era di bisogno attaccarvi capi di corde su i merli delle lor cime, per sostenerle nell'equilibrio. Di queste mutazioni, intanto, di rovinare e fabbricare ogni anno, se ne tediarono oltre modo le Comunità regolari e pie che le conducevano, a segno tale, poi, che fu pensato dalle medesime a farle reali di fabbrica di legno. Procurarono quindi le dette opere di Comunità farne le macchine con disegni di gustosa architettura e arricchirle di statue de' Santi lor tutelari con geroglifici attorno e adorni d'intaglio e di scultu-

re che vieppiù le nobilitassero. Il tutto poi mettendo ad oro con in mezzo de' specchi che il lumeggiavano, le concessero l'aspetto di maestà e della più insigne brillante pompa che in esse Bare ora va ad ammirarsi. Il pensiero venne ad effetto dopo il 1730 e la prima Casa che fu ad eseguirlo fu quella de' figlioli orfani di San Rocco, volgarmente detti roccettini e spersi bianchi. Avendo quindi fatto lo stesso le altre Comunità obbligate a Bare, divennero perciò dette macchine tutte fatte reali e non più oprite di cartepesta, come usavansi da i nostri antichi. Il numero oggi di queste Bare è molto scemato da quel di pria. Alcune di dette Case di Bare son patite di deteriorazioni di averi, e non potendo più sostenerle se ne sono fatte fuori...».

⁴⁵ Come elemento centralizzante e unificante di tutti gli altri apparati e (secondo quanto osservato da ARICÒ, N., e GUIDONI, E., in *La geometria come principio*, cit.) anche come vera e propria *cupola della città*. Tali altari non furono più realizzati dopo il 1740 in concomitanza con l'introduzione della spettacolare corsa dei cavalli lungo il Cassero.

⁴⁶ Le aumentate dimensioni del Carro resero dapprima necessaria la sostituzione del traino equino — che assimilava il carro ai cocchi trionfali dell'antichità — con un più robusto traino bovino-bonaria apertura verso contenuti e linguaggi più popolari della sfilata. Di questo traino, all'inizio accolto con qualche perplessità, VILLABIANCA notava, nel 1799, la buona riuscita (*Diari*, cit., anno 1799). In seguito fu proprio l'enorme peso raggiunto dalla mole del carro a motivarne l'abolizione, quando, in concomitanza con i lavori di sistemazione e livellamento del Cassero e della via Maqueda, si giunse a dire, seppur strumentalmente, che il passaggio dell'immane carico ne avrebbe lesionato la nuova lastricatura.

⁴⁷ Ai tempi del Pitrè essa raggiungeva i cento metri di lunghezza ed i quaranta metri di altezza. Cfr. PITRÈ, G., *Feste patronali*, cit. p. 30.

⁴⁸ BENJAMIN, W., *Il dramma barocco tedesco*, (1963), Torino 1973.

⁴⁹ L'appiattimento del segno sul referente è tipico di alcune macchine celebrative fin dal loro nascere, come nota, per gli archi trionfali, ECO, U., *La struttura assente*, (1968), Milano 1983.

⁵⁰ Alludiamo alla presenza diffusa dell'ibrido e, contemporaneamente al *bricolage* di materiali disparati (provenienti dal regno vegetale, come foglie, frutta, fiori; animale, come uccelli impagliati, piume, ecc.; dalla tecnologia, come placche metalliche, specchietti, vetri colorati, ecc.), anch'esso tipico degli allestimenti barocchi.

⁵¹ Secondo Guido di Stefano il primo monumento neoclassico siciliano è un catafalco, quello del principe di Torremuzza, progettato da Emanuele Incardona, nel 1792. Cfr. DI STEFANO, G., *Sguardo su tre secoli di architettura palermitana*, in «Atti del VII Congr. Naz. Storia dell'Arch.», cit., pp. 393-407. Precoci anche le tendenze egizianeggianti, per esempio nei funerali di Carlo III, allestiti da Salvatore Attinelli (cfr. DI BLASI, G.B., *Funerali per Carlo III Re delle Spagne e per l'infante di Napoli D. Genaro Borbone*, Palermo 1789, specialmente la piramide del frontespizio) e quelle neo-gotiche, per esempio nei funerali di Ferdinando I allestiti nella chiesa di San Matteo da Nicolò Puglia, architetto camerale (cfr. SANTORO CREMONA, G., *Relazioni de' solenni funerali ed orazione funebre per la morte di Ferdinando I*, Palermo 1825).

⁵² Per tutto il corso del Seicento e del Settecento, i ragguagli delle feste nominano esclusivamente l'iconografo ufficiale (qualche prelo importante, ma talvolta anche il segretario del Senato) e l'architetto ufficiale, senatorio o camerale che sia. Soltanto con l'Ottocento comincia a comparire i nomi di altri professionisti, in special modo i pittori, che diventano sempre più importanti nel

lavoro di *équipe* che si instaura attorno ai macchinari. Dopo Vincenzo Riolo, troviamo all'opera Giuseppe Bagasco, Giuseppe Carta, Luigi Lo Jacono, variamente impegnati nei trasparenti (cfr. il nostro già cit. *I giochi di Issione*, per un approfondimento sulle fonti e sui progetti), Salvatore Bonomo, colorista del carro (dipinge nel 1856 il carro progettato da Giuseppe Di Bartolo, nel 1857 quello progettato da Rosario Torregrossa), Leopoldo Cutelli, pittore della macchina pirotecnica nel 1857 (il cui disegno architettonico è di Giuseppe di Bartolo).

⁵³ Per l'attività di queste categorie, cfr. soprattutto ISGRÒ, G., *La scenotecnica a Palermo nelle feste del '600 e del '700*, in «Quaderni di Teatro» (Firenze 1980), 11, 10.

⁵⁴ Per il Carro, l'apparato della Cattedrale e la macchina pirotecnica del festino, cfr. ISGRÒ, G., *La scenotecnica*, cit. Per l'allestimento di altre minori celebrazioni cfr. inoltre: SANTORO, R., *Scenografia senza teatro e attrezzatura di scena delle antiche maestranze*, Palermo 1978, IDEM, *Apparati coreografici e professionali delle confraternite siciliane*, in «L'Universo», n. 2 (Firenze 1980), IDEM, *Abiti schemi scenici e addobbi nelle cerimonie reali e nell'iconografia ufficiale di Sicilia*, in «B.C.A. Sicilia» nn. 1-2 (Palermo 1981).

⁵⁵ Sembra tuttavia che, proprio riguardo i costumi, Palermo fosse, nell'Ottocento, alquanto sprovvista ed a corto di sartorie competenti, come si può evincere leggendo non le cronache delle feste, ma, cosa che comunque può essere molto indicativa, le critiche teatrali (per es. scrive Luigi De Brun il primo gennaio 1857 su «La Favilla», p. 64 circa la *Lucia di Lammermoor*: *Povero, sudicio, gretto, risibile sempre il vestiario... e fino a quando dureremo in questo modo?* e, sempre lo stesso critico, in una cronaca del primo settembre 1857, «La Favilla», p. 7, nota che a Palermo non ci sono costumisti e che, ormai da tempo, il teatro Carolino si rivolge all'estero per gli abiti di scena, che talvolta non arrivano in tempo utile per le rappresentazioni).

⁵⁶ L'illuminotecnica va assumendo ruolo sempre maggiore fra le varie branche della professionalità festiva, poiché, in realtà, sempre maggiore ruolo va assumendo la presenza stessa della luce, secondo un processo di auto-affermazione della luce come *medium* di se stessa, già ampiamente analizzato dal MAC LUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, cit. e da noi puntualmente verificato in *I giochi di Issione*, cit. Ne rammentiamo qui le tappe fondamentali. Nel 1752, viene illuminato il Cassero con «piramidi». Tale data è fornita dal VILLABIANCA, *Sulle celebri solennità*, cit., f. 15 e ripresa da altri come il SALEMI BATTAGLIA, E., *Santa Rosalia e Palermo*, cit., pp. 200 e il LA DUCA, R., *Il festino di S. Rosalia*, in «Palermo Rotary», anno 1986-87, pp. 59-68, ma dai ragguagli si trovano cenni di «piramidette accese» già relativamente al 1750 (cfr. *La cura degli angeli in custodia S. Rosalia*, Palermo 1750) e relativamente al 1751 (cfr. LA PLACA, G.E., *Relazione dei trionfi di Santa Rosalia*, Palermo 1751) Tale esperimento, con molti obelischi e fanaletti a lume riflesso, è di poco posteriore alla reale illuminazione della città, quale documentata nella mappa eseguita da A. Bova e pubblicata in *Costituzione e leggi per la generale notturna illuminazione*, Palermo 1747. Nel 1765 viene illuminato per la prima volta il carro (cfr. VILLABIANCA, *Diari*, cit. anno 1765, e IDEM, *Delle celebri solennità*, cit.). Nel 1781 si provvede all'accensione notturna di grandi falò sul Monte Pellegrino (*Sulle celebri solennità*, cit.). Attorno al 1800 gli obelischi vengono sostituiti da «bicchieri», e cioè da lampioncini appesi, nel 1843 si tenta invece un esperimento di illuminazione festiva a gas (affidata al prof. Romeo, titolare di una nota ditta di fanali cfr. *Cinque giorni di festa l'anno 1843, leggenda per tutti*, Palermo 1843) per ritornare poi all'olio con gli «scudi» (lucerne a luce piuttosto chiara, ornati di fiori, cfr. «Gazzetta di Palermo», 24/7/1856) e gli stemmi (cfr. PIOLA, B., *Le feste di Santa Rosalia*

nell'anno 1857, Palermo 1857). Con l'introduzione dell'elettricità, l'illuminazione delle feste è ormai un fatto del tutto specialistico, affidato a ditte esperte nel ramo (per quest'ultima fase cfr. DI FRANCESCO, P. e MILAZZO, A., *Gli addobbi di lampadine nelle feste siciliane*, in «Storia della città», 20/21 (1982) pp. 81-110).

⁵⁷ TURNER, V., *Dal rito al teatro*, cit., p. 64 segg.

⁵⁸ BERLIN, I., *Due concetti di libertà*, in «La libertà politica», a cura di A. Passerin D'Entrèves, Milano 1974, pp. 103-161.

⁵⁹ Riprendiamo qui la teoria di un esterno significante collegato ad un interno significato, quale ripetutamente espressa da DE FUSCO, R. in *Storia e struttura*, Napoli 1970 e in *Segni storia e progetto dell'architettura* (1973), Roma-Bari 1983 ed anche, ma con accenti critici, da BRANZI, C., *Struttura e architettura* (1967), Torino 1975 e da ECO, U., *La struttura assente*, cit. D'altronde le architetture effimere, proprio come architetture costituzionalmente prive di un interno, registrano come unica funzione proprio quella comunicativa.

⁶⁰ In ciò aderendo ad un concetto di «facciata» tipicamente italiano. Cfr. CHASTEL, A., *Le lieu de la fête*, in «Les fêtes de la Renaissance», cit. vol. I, p. 423.

⁶¹ Abbiamo già analizzato l'uso di sculture in cartapesta di dimensioni aberranti rispetto a quelle della facciata durante le feste in onore di Carlo III (1735, palazzo Cali, progetto di G. Sigoni, in LA PLACA P., *La reggia in trionfo per l'acclamazione e coronazione della Sacra Real Maestà di Carlo, Infante di Spagna, Re di Sicilia, Napoli e Gerusalemme*, Palermo 1736 e in RUGGIERI TRICOLI, M.C., *I giochi di Issione*, cit.).

⁶² MAC LUHAN, M., *Gli strumenti del comunicare*, cit.

⁶³ Cfr. gli apparati per Filippo V, per Carlo VI e per Carlo III in MONGITORE, A., *Il trionfo palermitano nella solenne acclamazione del cattolico Re delle Spagne e di Sicilia Filippo V festeggiata in Palermo a 30 gennaio 1701*; Palermo 1701, LA PLACA, P., *La reggia in trionfo...*, cit.; TURANO, D., *Apparato fatto in Palermo nel Collegio Imperiale de' Studi da Pp. della Compagnia di Gesù in occasione della solenne acclamazione dell'imperatore Carlo VI*, Palermo 1720; SOTO Y AGUILAR, D., *Descrizione dell'apparato e delle dimostranze fatte in Palermo nel Collegio Imperiale degli Studi e nel Real Collegio Carolino della Compagnia di Gesù per l'avvenimento in questa Capitale e la Coronazione di Carlo Infante di Spagna e Re delle Due Sicilie*, Palermo 1737.

⁶⁴ Cfr. LA PLACA, P., *La reggia in trionfo...*, cit. e *Relazione delle pompe festive*, cit.

⁶⁵ Riproduzione di questi pannelli a trasparente, i cui originali furono eseguiti dai pittori Giuseppe Carta, Luigi Lo Jacono, Salvatore Bonomo e Giuseppe Bagnasco, in ANONIMO, *Il 19 luglio 1860*, cit.

⁶⁶ Le maestranze furono abolite con una serie di provvedimenti presi fra il 1781 e il 1786. Tornarono ad esistenza legale nel 1812 per scomparire definitivamente nel 1822. Le congregazioni religiose furono abolite nel 1866.

⁶⁷ I trasparenti erano collocati nello spiazzo centrale della villa, intorno alla fontana del Dodocaedro, e, solo talvolta, nello slargo intorno alla fontana del Genio. Temi e cronache di questi apparati destinati alle sere estive, nei ragguagli del festino, per un esame dei quali rinviemo al nostro *I giochi di Issione*, cit.

⁶⁸ Il rilievo eccezionale dei monumenti effimeri innalzati per l'occasione (un esedra alla Marina, un monumento a Garibaldi a piazza Vittoria ed un altro, montato su un obelisco, al largo delle acque del Foro Italico, un arco trionfale alla Fieravecchia ed ulteriori addobbi a piazza Marina) è indubbiamente da collegare alla criticità del monumento politico ed alla necessità di rifondare tutta una cultura urbana avvertita dal nuovo sovrano nel prendere possesso delle terre di nuova acquisizione.

⁶⁹ Se per tutto il Settecento il tema fondamentale delle allegorie del Festino era costituito da virtù, miracoli e grazie della Santa Patrona, con l'Ottocento i temi immortali (si fa per dire) dagli apparati della festa sono quasi esclusivamente storici e, soprattutto, di storia siciliana. Per una più esauriente trattazione cfr. il nostro *I giochi di Issione*, cit.

⁷⁰ Per questa tematica, che non è, ovviamente, esclusiva di Palermo, cfr. BOUCHERY, H.F., *Des arcs triomphaux aux frontispices des livres*, in *Les fêtes de la Renaissance*, cit., vol. I, pp. 431-442.

⁷¹ FOUCAULT, M., *Le parole e le cose*, (1966), Milano 1985, p. 224.

⁷² TURNER, V., *Dal rito al teatro*, cit., p. 103.

⁷³ LANGER, S.K., *Sentimento e forma* (1953), Milano 1975, p. 121.

⁷⁴ Diversamente si esprime L. Allegri circa le festività parmensi dell'ultimo Settecento, notando una sostanziale continuità nell'uso delle macchine festive come macchine retoriche e comunicative, contro forti differenze di contestualizzazione. Cfr. ALLEGRI, L., *La città vestita. Macro e microfestività di apparato nella Parma del Settecento*, in «Storia urbana», 34 (genn.-marzo 1986), pp. 97-123.

⁷⁵ Si noti la forte ispirazione gotico-anglofila delle scenografie per la macchina dei fuochi nei primi decenni dell'Ottocento, quando la presenza economica e l'influenza politica dell'Inghilterra si fa particolarmente sentire. In tal caso l'effimero segue dappresso le vicende dell'architettura vera, già da noi registrate in Palermo nell'età del ferro. *Architettura, tecnica, rinnovamento* (in coll. con G. FATTA), Palermo 1983.

⁷⁶ Il primo colore introdotto nei fuochi fu il rosso, e ciò avvenne nel 1747 per la nascita di Filippo Antonio. Questa novità si estese subito al «festino», come si evince dal ragguaglio *L'argomento della santità e della protezione rinnovato nella festiva memoria del ritrovamento delle sacre reliquie della Vergine Palermitana S. Rosalia*, Palermo 1748, ove si legge che la macchina dei fuochi progettata da Nicolò Palma e costruita da Salvatore Puglisi, Capo Mastro della Città, al momento delle esplosioni «tutta sarà ripiena di artificiosità rossi secondo il gusto romano, sull'esempio de' focajoli fatto venir da Roma nell'occasione delle passate feste regali per la nascita del Serenissimo Principino». Di «fuochi alla romana» parla anche il Villabianca, rammentando che essi furono introdotti la prima volta nel «festino» del 1747 (cfr. VILLABIANCA, *Delle celebri solennità*, cit.).

⁷⁷ Ciò avvenne nel 1772, in occasione delle feste per la nascita dell'Infante Maria Teresa Carolina, quando, come scrive Villabianca nei suoi *Diari*, «si videro li novelli giochi che vi portarono alcuni artefici della città di Bologna, consistendo in tante piccole girandole, che cacciavano fuochi senza fare strepito, rappresentando figure di alberi coi loro frutti non men che figure di stelle e croci di Malta, con avervi adattato li propri colori».

⁷⁸ «Ma fu questa, cosa che riuscì piuttosto fredda», commenta sempre il Villabianca, *loc. cit.*

⁷⁹ Nell'impossibilità di elencare gli autori che dalla seconda metà del Settecento alla metà dell'Ottocento descrivono le feste palermitane ed in particolare il festino di Santa Rosalia, spesso con contrastanti giudizi, rinviemo al capitolo sulle feste di: TUZET, H., *Voyageurs français en Sicile au temps du romantisme*, Parigi 1945 e IDEM, *La Sicile au XVIII^e siècle vue par les voyageurs étrangers*, Strasburgo 1955; MARTINO, M.C., *Viaggiatori inglesi in Sicilia nella prima metà dell'Ottocento*, Palermo 1977. Una raccolta antologica ancora interessante è quella di PITRÉ, M., *Le feste di Santa Rosalia in Palermo e dell'Assunta in Messina descritte dai viaggiatori italiani e stranieri*, Palermo 1900.

⁸⁰ Compito istituzionale degli architetti del Senato è costituito dalla progettazione delle feste di Santa Rosalia e delle altre celebrazioni di tipo civile a spese del Senato, per esempio le acclamazioni, i funerali reali nella Cattedrale, i festeggiamenti pubblici per nascite, matrimoni, guarigioni di membri della Real Casa, ecc. Compiti istituzionali degli architetti camerati sono invece apparati e macchine direttamente organizzati dai Viceré e Luogotenenti del Regno: scenografie varie per il palazzo Reale, funerali nella Real Cappella, ecc.

⁸¹ Cfr. AMICO, G.B., *L'architetto pratico*, 2 voll. Palermo 1726, fig. 37, macchina funebre per D. Giuseppe Stella.

⁸² *Infra*, n. 11.

⁸³ AURIA, V., *Historia Cronologica dell' Signori Viceré di Sicilia*, Palermo 1697, p. 92. Numerosissime le celebrazioni festive elencate, anteriori al 1626, ma la prima a proposito della quale l'A., riferendosi ad una *Relazione* di Don G.B. Mignia, parli di *fuochi d'allegrezza*, è appunto quella appena citata. I fuochi erano abbinati ad una cavalcata mascherata di trentasei cavalieri, che tennero gioco nella Piazza del Pretore.

⁸⁴ Cfr. FORTUNIO, G.M., *Gli applausi di Palermo alla Maestà Cattolica di Filippo IV e le feste celebrate in essa città negli anni 1652-53 per la vittoria di Barcellona, Casale e Dunquerque*, Palermo 1655.

⁸⁵ Per il monocromatismo degli apparati, cfr. RUGGIERI TRICOLI, M.C., *I giochi di Issione*, cit.

⁸⁶ Nel 1640 una Prammatica vicereale proibiva «l'indorare e l'inargentare qualsivoglia sorte d'opera fabrilia, etiammodo di carta, paramenti, camere, stanze e figure, legnami di statue, carrozze seggie e macchine in qualsivoglia esercizio e sorta tolte quelle per uso delle Chiese e così nelle drappi d'oro e d'argento, ricami e altre cose somiglianti». Cfr. AURIA, V., *Historia*, cit., p. 107.

In ogni caso, per le parti in oro o argento si preferiva, alla classica indoratura tipica di elementi provvisori, ma non proprio destinati alla totale e immediata distruzione (scafo del carro, vare, ecc.), l'uso di colori gialli «a sguazzo», che simulassero i metalli preziosi, eventualmente ricoperti da scagliette («sbrizziate») di «plattina» (lamina di rame) o di «carta di Spagna» (carta stagnola).

⁸⁸ Cfr. VITALE, P., *Le simpatie dell'allegrezza fra Palermo Capo del Regno di Sicilia e la Castiglia reggia Capitale della Cattolica Monarchia manifestate nella presente relazione delle massime pompe festive de' palermitani per la vittoria ottenuta contro i collegati su' le campagne di Prifuega a 11 dicembre 1710*, Palermo 1711.

⁸⁹ Tale è il caso della macchina del 1686, rappresentante la città di Troia (cfr. DEL GIUDICE, M., *Palermo magnifico nel trionfo dell'anno MDCLXXXVI*, Palermo 1686), di quella, bellissima, del 1704, con l'assedio navale di Siracusa e l'episodio degli specchi ustori (cfr. DE VIO, I., *L'emporio delle glorie palermitane ovvero il compendio dei molti pregi della città di Palermo*, Palermo 1704) o di quella del 1707, in forma di armeria che alla fine esplose (cfr. VITALE, P., *Il tempio della pace dedicato alle glorie di Santa Rosalia*, Palermo 1707).

⁹⁰ L'Etna è rappresentato nella macchina del 1693 (cfr. DE VIO, I., *Li giorni d'Oro di Palermo nella trionfale solennità di Santa Rosalia*, V.P., celebrata l'anno 1693, Palermo 1694), ma in forma di montagna sono le macchine del 1689, con l'assalto dei Titani all'Olimpo (cfr. SPINELLI, G., *Eco festiva de' monti che fan risonare per il mondo le glorie e i trionfi della gloriosa patrona Santa Rosalia*, Palermo 1690), del 1690, con un monte che sputa acqua e fiamme (cfr. POLIZZI, G.M., *Gli Horti Hesperidi tributari nella solennità dell'anno MDCLXXXV*, Palermo 1690) e quella del 1714 per i ricevimenti di Vittorio Amedeo (cfr. VITALE, P., *La felicità in trono*, Palermo 1714).

⁹¹ Si vedano le macchine del 1695, 1697, 1700 e 1703 (cfr. DEL GIUDICE, M., *Compendiaria notizia della festa di*

Santa Rosalia, Palermo 1695; IDEM, *L'applauso delle corone nel solenne trionfo di Santa Rosalia*, Palermo 1697; CIARAVELLO, P., *Il Pantheon palermitano aperto con l'occasione dell'anno santo alla pubblica divozione*, Palermo 1700; DE VIO, I., *La mitologia sacra ovvero il pantoon della gentilità*, Palermo 1703).

⁹² Un tema caro alla mitologia siciliana, quello della Fenice, viene ripescato con la *xilofonia* rappresentata nel 1702 (cfr. DE VIO, I., *Le gare di scambievole amore fra la rosa verginale Santa Rosalia, li gigli reali di Filippo V, nostro signore, e l'orto della Sicilia*, Palermo, Palermo 1702).

⁹³ La macchina del 1706, per esempio, rappresenta un orto quadrato con le urne dei quattro fiumi paradisiaci agli angoli ed al centro una fonte in forma di delfino (cfr. VITALE, P., *Santa Rosalia nel Paradiso della felicità*, Palermo 1706).

⁹⁴ Si veda la macchina del 1705 dedicata allo scorrere del tempo notturno (cfr. VITALE, P., *La reggia del Sole aperta alla beneficenza di S. Rosalia*, Palermo 1705).

⁹⁵ Si vedano le macchine del 1701, dedicata al colosso del sogno di Daniele e del 1708, rappresentante Ercole (cfr. DEL GIUDICE, M., *Le guerriere conquiste*, Palermo 1701 e VITALE, P., *La protezione geneliaca*, Palermo 1708). Una macchina in forma di Atlante aveva messo in scena anche Giacomo Amato nel 1689 (cfr. RUGGIERI TRICOLI, M.C., *I giochi di Issione*, cit. e, per la produzione effimera dell'Amato, in generale, MALIGNAGGI, D., *L'effimero barocco negli studi, rilievi e progetti di Giacomo Amato conservati nella Galleria Regionale di Sicilia*, in «B.C.A.», II (1981) n. 3-4, pp. 27-42).

⁹⁶ Sull'effimero nella trattatistica, cfr., per una sintesi particolarmente orientata alla scenografia, MANCINI, F., *L'allestimento scenico nell'opera dei trattatisti*, in «Scritti in onore di Roberto Pane», Napoli 1972, pp. 289-314. Per Blondel e Milizia maggiori precisazioni in OECHSLIN, W. e BUSCHOW, A., *Architecture de fête*, cit., p. 38 segg.

⁹⁷ Cfr. LA PLACA, P., *La reggia in trionfo*, cit. Parte della cronaca e la macchina sono state pubblicate da ISGRÒ, G., *Feste barocche*, cit., p. 162 segg., e da LANZA TOMASI, G., *Le feste di Carlo III*, Palermo 1970. Le acquedotti del Bova allegati al ragguaglio sono riprodotte anche in AUGELLO, M.T., *La Sicilia del Bova*, Palermo 1983.

⁹⁸ Ne è un esempio locale l'incisione relativa alla già citata macchina amatiana (vedi nota 90) del 1714 per Vittorio Amedeo.

⁹⁹ LA PLACA, P., *La reggia in trionfo*, cit.

¹⁰⁰ Cfr. per esempio la divertente macchina del 1721, rappresentante l'assedio di Belgrado, in VITALE, P., *L'armeria e la galleria*, Palermo 1721.

¹⁰¹ *Infra*, n. 89.

¹⁰² Per la tematica della cosiddetta «scena a portico», cfr. ZORZI, L., *Il teatro e la città*, Torino 1977.

¹⁰³ LA PLACA, P., *La reggia in trionfo*, cit.

¹⁰⁴ Cfr. l'incisione di Antonio Baldi in *Descrizione delle feste celebrate dalla nobilissima città di Napoli per lo glorioso ritorno dalla impresa di Sicilia della Sacra Maestà di Carlo di Borbone e di Napoli*, Napoli 1735.

¹⁰⁵ MANCINI, F., *Feste apparati e spettacoli teatrali*, in «Storia di Napoli», vol. VIII, pp. 651-711, p. 652.

¹⁰⁶ Cfr. LA PLACA, P., *Relazione delle pompe festive seguite in Palermo, Capitale della Sicilia nella celebrità delle regie nozze di Carlo Borbone Re di Sicilia e di Napoli con Maria Amalia, principessa di Polonia e Sassonia*, Palermo 1739. Parte della cronaca e illustrazione degli apparati in ISGRÒ, G., *Feste barocche*, cit. p. 178 segg. L'acquaforte del Bova, relativa alla macchina, anche in AUGELLO, M.T., *La Sicilia del Bova*, cit.

¹⁰⁷ Feste sull'Arno con sparo di fuochi artificiali avevano avuto luogo già nel 1600 per festeggiare il matrimonio di Enrico IV con Maria de' Medici. Cfr. OECHSLIN, W. e BUSCHOW, A., *Architecture de fête*, cit., p. 50.

¹⁰⁸ Si veda il *Traité des feux d'artifice* (1705) poi riedito nel 1739 a Parigi. La prima edizione fu redatta poco dopo le feste sulla Senna (1704), che vi sono infatti illustrate come *Idée d'un Feu d'artifice pour être exécuté sur l'eau*, la seconda poco dopo le feste sulla Senna del 1739, indette per il matrimonio di Luisa-Elisabetta di Francia col principe Filippo di Spagna e progettate da G.N. Servadoni. Lo stesso Servadoni aveva progettato anche le feste sulla Senna del 1730, per la nascita del Delfino, con macchina dei fuochi e minori padiglioni galleggianti. Tale uso si era esteso anche a Napoli, ove feste sull'acqua (una cuccagna) furono celebrate alla riviera di Chiaia in quella stessa occasione delle nozze di Carlo, su progetto del Medrano. Cfr. MANCINI, F., *Feste apparati e spettacoli teatrali*, cit. p. 652 (vol. VIII).

¹⁰⁹ Per essa, seguiamo MANCINI, F., *Feste apparati e spettacoli teatrali*, in «Storia di Napoli», vol. VI, pp. 1157-1212, p. 1195.

¹¹⁰ «Vi si vide la prima volta nel 1741, pretore Montalto Ramondetta», scrive Villabianca, in *Le celebri solennità di S. Rosalia*, cit.

¹¹¹ Cfr. LA PLACA, P., *La felicità della Sicilia per la nascita del Reale Infante Filippo Antonio primo genito del Re di Sicilia e di Napoli*, Palermo 1748.

¹¹² Certamente lo spostamento della macchina è determinato, oltre che da motivazioni di ordine formale e concettuale, anche da ragioni di sicurezza, in quanto i fuochi potevano provocare qualche incendio se sparati nell'abitato. La brezza marina poteva inoltre ovviare ad un altro inconveniente, quello del cattivo odore della polvere. Contro quest'ultimo già il trattato di Frézier enumerava alcuni rimedi, come l'uso di canfora e di resine profumate, ma non sappiamo se tali accorgimenti fossero in uso anche a Palermo.

¹¹³ *Infra*, n. 90.

¹¹⁴ Cfr. LA PLACA, P., *Tripudio festivo di Palermo per la nascita della Serenissima Infante di Sicilia Maria Elisabetta, primogenita di Carlo e Maria Walburga, re e regina di Sicilia*, Palermo 1740.

¹¹⁵ Nella stessa occasione del 1739 Palma aveva progettato l'allestimento della festa teatrale per musica *La sentenza di Giove* (cfr. LA PLACA, come sopra, p. 84 segg.) nella quale comparivano deità svolazzanti su carri che si posavano sul palcoscenico.

¹¹⁶ *L'argomento della santità e della protezione*, cit.

¹¹⁷ *Infra*, n. 76.

¹¹⁸ *Ce n'est pas essez d'avoir fait amas de plusieurs pièces d'artifice pour en composer un feu de joie, si l'on ne sçait pas faire valoir les effets par un ingénieux arrangement sur un théâtre fait exprès et décoré de ce qui peut caractériser le réjouissance.* (Cfr. FREZIER, op. cit. ed. 1739, p. 383).

¹¹⁹ ALBERTI, G.A., *La Pirotechnia o sia Trattato dei Fuochi d'Artificio*, Venezia 1749.

¹²⁰ *Infra*, n. 77.

¹²¹ Fin dal 1611 esiste un preciso cerimoniale senatorio, che costituisce documento fondamentale circa tutte le possibili forme di spettacolo di massa a Palermo. Cfr. DI BOLOGNA, B., *Cerimoniale dell'Ill.mo Senato Palermitano*, in «Documenti per servire alla storia di Sicilia» (1899), III. Le rigide divisioni fra luoghi e intrattenimenti nobiliari (tipica di questi ultimi è per esempio la giostra) e luoghi e intrattenimenti popolari, vanno però sfaldandosi nell'ultimo Settecento con l'emergere di un ceto borghese capace di porsi in concorrenza con una nobiltà che, come abbiamo visto, si mette in crisi perfino all'eventualità di predisporre una cavalcata. Queste feste del '72, che si svolgono in una atmosfera estremamente tesa, sono forse le ultime tipicamente *ancien régime*.

¹²² Cfr. *Relazione de' giorni festivi che si solennizzano a spese del Reale erario in occasione del felicissimo parto di sua Maestà la Regina Nostra Sovrana disposti d'ordine dell'Ecc.mo*

Signore D. Giovanni Fogliani De Aragona sotto la direzione di D. Rosario M. Lo Guasto, Palermo 1772, pp. 4-6.

¹²³ Cfr. FERRARI, G., *Bellezze architettoniche per le feste della chinea in Roma nei secoli XVII e XVIII*, Torino 1890; AA.VV., *Il Settecento a Roma*, cat. della mostra, Roma 1959, pp. 372-374; FIORANI, I., *Il secolo XVIII*, in AA.VV., *Riti, cerimonie, feste e vita di popolo nella Roma dei Papi*, Bologna 1970, pp. 219-257; PIETRANGELI, C., *Il Museo di Roma. Documenti e iconografia*, Bologna 1971; MARGIOTTA, A., *La festa della Chinea*, in *Fuochi d'allegrezza*, cit., pp. 49-81.

¹²⁴ Si vedano le raffigurazioni della macchina dei fuochi «prima» e «seconda» del 1723 (inc. di G. Frezza, prog. di A. Specchi la prima e inc. di G.B. Sintes, prog. di A. Specchi la seconda) in MARGIOTTA, A., *Le feste della Chinea*, cit. pp. 63-64.

¹²⁵ Sull'attività romana di Le Lorrain, cfr. ROSEMBERG, P., *Louis Joseph Le Lorrain (1715-1759)*, in «*Révue de l'art*», 40/41, 1978, pp. 173-202. Per i rapporti fra Le Lorrain, Legeay e Piranesi, determinanti negli orientamenti delle macchine (ma anche dei disegni) del Le Lorrain cfr. ÉROUARD, R., *Architettura come pittura. Jean-Laurent Legeay un piranesiano francese nell'Europa dei Lumi*, Milano 1982, specialmente pp. 21-51.

¹²⁶ Anche questo rifiuto, da parte di Ferdinando IV, di continuare a sottostare all'atto di omaggio della Chinea al Papato è da inserire nella lenta erosione di ogni fatto gerarchico dalle feste per tutto il corso del Settecento. Si veda su questo argomento BORGIA, S., *Difesa del dominio temporale della Sede Apostolica nelle Due Sicilie, in risposta alle scritture pubblicate in contrario*, Roma 1791 e IDEM, *Breve istoria del dominio temporale della Sede Apostolica nelle Due Sicilie*, Roma 1788-89.

¹²⁷ Per Paolo Posi, architetto della Chinea, si veda, oltre i testi cit. alla nota 19, FAGIOLO, M., *Tra melodramma ed eclettismo. «Macchine» di Paolo Posi*, in «*Psicon*», n. 1, pp. 91-104. Sul Posi architetto cfr. inoltre PORTOGHESI, P., *Roma barocca*, Roma 1966, pp. 437-38.

¹²⁸ Sintomatiche le macchine del 1761 *rappresentante magnifico teatro* e del 1766, che, diversamente dalla precedente, che mostra allestito un palcoscenico, raffigura invece la sala, tutta coronata di palchi. Per tali incisioni, opera di Giuseppe Vasi, cfr. FERRARI, G., *Bellezze architettoniche*, cit., tavv. 28 e 37; FIORANI, I., *Il secolo XVIII*, cit., tavv. 108 e 109; FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI, S., *L'effimero barocco*, cit., vol. I, f. 12 e vol. II, f. 262.

¹²⁹ L'attività di scenografo di Vincenzo Riolo, ai suoi tempi oggetto di grande notorietà, è oggi poco o nulla studiata, anche se sono tuttora reperibili numerosi suoi bozzetti. Notevole, al contrario, l'attenzione svolta alla sua attività di pittore, per la quale rinviamo alla ACCASCINA, M., *Ottocento Siciliano* (1939), Palermo 1982, pp. 26-28 e pp. 155-156. Interessanti cenni ai trasparenti copiano in LO GIUDICE, P., *Vincenzo Riolo*, in *Biografie e ritratti di illustri siciliani morti nel cholera l'anno 1837*, a cura di A. e V. Linares, Palermo 1838, pp. 206-216 («nel disegnare macchinari divenne primo a tutti i suoi coevi»); in GALLO, A., *Cenni sulla vita di Vincenzo Riolo da Palermo*, Palermo 1839 («il Riolo fu il primo a ripristinare in questa Capitale per le feste di S. Rosalia l'uso già introdotto da Pietro Novelli e poscia ito in dimenticanza, di dipingere quadri trasparenti a lume notturno, e in questo artificio, in cui vuolsi avere somma perizia a disegnare in grande, prontezza di mano, e preventiva cognizione dello effetto dei colori, che tutti tramutano alle faci dietro collocatevi, riuscì egli mirabilmente»); in PIOLA, B., *Le feste di Santa Rosalia nell'anno 1857*, Palermo 1857. («Questo genere di pittura sembra a taluni l'opera del più lieve momento e non degna forse di ottimi artisti... dare in pochissimi giorni un numero di quadri in tanta estensione di tele così bellamente dipinti, con isquisito disegno,

rappresentanti or questo or quell'altro fatto della storia, e di tale effetto da sorprendere i riguardanti son cose degne non solo di peritissimo artista, ma possono ancora accrescere la riputazione di lui. Infatti somma riputazione acquistaronsi il celeberrimo Pietro Novelli, primo a provarsi con questo genere di pittura coi trasparenti soliti apporsi innanzi alle cappelle del nostro Duomo, e poscia il valoroso Vincenzo Riolo con quelli de' fuochi artificiali»).

¹³⁰ «Alla ricchezza della invenzione, alla disposizione di tante figure e in belli scompartimenti ordinate, quanta vita intanto aggiunge la forza del colorito e l'espressione del pennello; di cui rende le forme ancor più vive la luce che traverso le tele si vede trasparire, e nel variar della fiamma con maggiore verità l'anime ne ritrae e il movimento», scrive l'anonimo cronista de *Le feste di Santa Rosalia*, V.P., a Palermo dell'anno 1844, Palermo 1844.

¹³¹ Cfr. MANCINI, F., *Feste e spettacoli teatrali*, in «Storia di Napoli», vol. IX, pp. 747-779, p. 775.

¹³² Cfr. POVOLEDO, E., *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1955-65, ad vocem. Le illustrazioni dei trasparenti di Servadoni in BLONDELLI, J.F., *Description des fêtes données par la Ville de Paris à l'occasion du Mariage de Madame Louise-Elisabeth de France et de Dom Philippe, Infant et Grand Amiral d'Espagne*, Parigi 1740.

¹³³ Cfr. MANCINI, F., *Feste e spettacoli*, (vol. IX), cit.

¹³⁴ In *Le feste di Santa Rosalia l'anno 1847*, Palermo 1847.

¹³⁵ In *Le feste di Santa Rosalia nell'anno 1857*, Palermo 1857.

¹³⁶ È il Giuseppe di Bartolo della famosa «polemica» con G.B.F. Basile, per la quale cfr. CARONIA ROBERTI, S., *Una polemica architettonica palermitana*, in «*Atti Acc. Scienze, Lettere ed Arti di Palermo*», IV serie, vol. VII

(1945-46, parte II) contenente anche cenni sulla vita e le opere di Di Bartolo.

¹³⁷ *Relazione per le feste di Santa Rosalia per l'anno 1854*, Palermo 1854.

¹³⁸ PITRÉ, G., *Feste patronali*, cit., p. 31.

¹³⁹ I diretti precedenti delle macchine pirotecniche in stile cinese sono da vedere nell'eclettismo di Joseph Le Lorrain, che realizza alcune macchine di questo stile in Roma (*infra* n. 125 e ARCANGELI, L., *L'esotismo e la chinea negli apparati festivi romani del '700*, in «*Capitolium*», 51, 5/6 (1976), pp. 25-29). Fonti dell'esotismo settecentesco sono soprattutto le opere di Padre Kircher, in ispecie la *China Illustrata* del 1640. Per tale argomento si veda RIVOSECCHI, V., *Esotismo in Roma barocca*, Roma 1982. Per la diffusione della chinea a Palermo, cui non furono estranei né Vincenzo Riolo, che lavora alla Palazzina Cinese, né Niccolò Raineri, cfr. specialmente GIUFFRÉ, M., *Neo-stili e chieserie nelle fabbriche del Real Sito ai Colli*, in GIUFFRÉ, R. e GIUFFRÉ, M., *La Palazzina Cinese e il Museo Pitre*, Palermo 1987 pp. 65-104. Secondo quanto evidenziato dall'A. i bozzetti cinesi del Raineri sarebbero da ascrivere probabilmente ad un periodo posteriore al 1835, anno in cui uscì a Palermo il trattato in due voll. di G. Ferrario, *Il costume antico e moderno... Asia*.

¹⁴⁰ Cfr. *Le feste di Santa Rosalia nell'anno 1856*, Palermo 1856. La macchina rappresenta tutti gli intrattenimenti della grande entrata di Carlo V il 20 agosto 1535: feste da ballo, giostra, «caccia artificiale» di dame e cavalieri «travestiti in ninfe e pastori», ecc. Negli ultimi anni di festività urbana, la macchina dei fuochi sembra voler commemorare uno dei momenti di massima espressione artistica del genere.

STORIA DELL'URBANISTICA

Pubblicazione semestrale diretta da Enrico Guidoni

Storia dell'Urbanistica

- n.1 - Istituzioni e territorio in Terra di Bari
 n.2/3 - Palermo: Via Libertà 1848/1851
 n.4 - Roma: Bibliografia ragionata delle opere pubblicate fra il 1976 e il 1981
 n.5 - Marcello Piacentini (1881-1960): l'edilizia cittadina e l'urbanistica
 n.6 - L'acropoli e le mura di Alatri: archeologia e urbanistica nell'Ottocento
 n.7 - L'ornato cittadino a Vicenza

nelle serie Regionali

- LAZIO/I
 L'illuminazione a Roma nell'Ottocento, di *Carla Benocci*
 LAZIO/II
 Il Piano Generale per la Capitale Regina del Mondo (1864), a cura di *Enrico Guidoni*
 TOSCANA/I
 Firenze nel periodo della Restaurazione (1814-1859) allargamenti stradali e nuovi quartieri, a cura di *Giovanni Fanelli*
 PIEMONTE/I
 Il «Piano d'Ingrandimento della Capitale» (Torino 1851-1852), a cura di *vera Comoli*
 CAMPANIA/I
 Pozzuoli
 LAZIO/III
 Progetti per Roma dal Seicento al Novecento
 SICILIA/I
 La città in scena: Palermo nell'età borbonica

In preparazione

- PIEMONTE/II
 Ingegneri architetti geometri in Torino: repertorio cronologico biografico e dei progetti edilizi (1780-1859), a cura di *Giovanni Maria Lupo*
 PIEMONTE/III
 Il Giardino Reale di Torino
 TOSCANA/II
 Firenze nel periodo della Restaurazione: una mappa delle trasformazioni edilizie (1814-1864)
 LAZIO/IV