

Frammenti di città nella iconografia della Felicità in trono

Maurizio Vesco
Funzionario archivista
della Soprintendenza
Archivistica della
Sicilia-Archivio di Stato
di Palermo

A rendere speciale l'interesse, anche nell'ottica della tutela e della conservazione, per la Felicità in Trono, la relazione data alle stampe nel 1714 dal Segretario del Senato di Palermo Pietro Vitale per celebrare l'ingresso trionfale nella capitale siciliana e l'incoronazione in Cattedrale di Vittorio Amedeo di Savoia del 1713, è senza dubbio il corredo iconografico particolarmente prezioso, opera di Francesco Cichè, che la integra

La prima delle incisioni ad attrarre l'attenzione del lettore è certamente la grande tavola, la più grande delle venti che arricchiscono il testo e che raffigurano per lo più gli apparati effimeri realizzati per il trionfo del nuovo re, raffigurante la *cavalcata reale* del sovrano sabaudo per l'ingresso in città attraverso porta Felice: il sontuoso corteo muoveva dall'accampamento nel piano di Sant'Erasmo, fuori porta, dove era stato montato un padiglione per ospitare la coppia reale, per percorrere poi tutta la strada Colonna, l'arteria litoranea cinquecentesca che correva lungo le mura rivolte verso mare.

Il corteo, dopo esser passato sotto l'arco trionfale effimero eretto davanti a porta dei Greci, secondo il progetto del noto architetto Paolo Amato, procedeva, non a caso, lungo il tratto di strada compreso tra il bastione del Tuono e la porta urbica, quello dove era stato realizzato, tra il 1686 e il 1687, in un piano in cui si intrecciavano istanze di decoro urbano e propaganda politico-municipale, il cosiddetto *Teatro dei Re*, posto a fondale di quel *Teatro della musica* marmoreo, opera sempre dell'Amato, da subito amatissimo dai Palermitani. Si trattava di un apparato effimero che si dispiegava con decori a *trompe-l'oeil* sul paramento scarpato delle mura e con sculture a tutto tondo dei sovrani di Sicilia sul parapetto soprastante, quasi un ninfeo, un'architettura da giardino, pensata per celebrare l'antichità e la grandezza del Regno di Sicilia. Il *Teatro dei Re* altro non era che una straordinaria scenografia per gli ozi palermitani lungo la strada Colonna, un anfiteatro figurato di re e regine – normanni, svevi, aragonesi,



nonché di Casa d'Austria – che era più che un mero arredo urbano, piuttosto un manifesto politico in pietra. Da un lato, era strumento “occulto” di captazione del consenso popolare nei confronti della monarchia, dall'altro – e credo fosse la funzione principale nelle intenzioni del Senato – vessillo ostentato della fedeltà della Città alla Corona.

Quale luogo migliore, dunque, per l'ingresso di Vittorio Amedeo nella sua nuova capitale, quale modo più efficace per la municipalità di presentare la propria storia secolare, nonché le proprie virtù, vere o false che fossero, di fedeltà e lealtà?

D'altra parte, non era un luogo nuovo a simili eventi, adatto, com'era, ad accogliere da sempre complessi e sofisticati apparati effimeri per feste ed eventi comunitari, nonché per gli ingressi trionfali di viceré e vicereine, un luogo, il fronte a mare, attraverso il quale la città si presentava, offrendosi, ieri come oggi, alla vista del visitatore e dello straniero, giunto via mare da lontano.

Immagini del libro
restaurato



Immagini del libro restaurato

Se molti erano i precedenti, il *trionfo* del 1713 non sarebbe stato neppure l'ultimo: quasi una ventina di anni dopo, nel 1736, la stessa strada Colonna avrebbe fatto da scena ad un'altra *cavalcata reale*, quella per l'ingresso in Palermo del nuovo sovrano Carlo II di Borbone, dopo la parentesi sabauda. In quell'occasione, il giovane ma già celebre incisore Giuseppe Vasi, in una tavola analoga avrebbe replicato lo schema compositivo della *Cavalcata* disegnata dal ben più modesto Francesco Cichè – che d'altra parte rimaneva un editore –, copiandone persino l'intitolazione, ma raggiungendo risultati artistici di tutt'altro rilievo.

Ma torniamo al 1713: il corteo reale, dopo avere percorso la strada Colonna, giungeva a porta Felice. Qui, sotto l'arcata effimera che ne saldava i due piloni, il pretore consegnava simbolicamente le chiavi della città al sovrano. Si procedeva, poi, lungo la strada Toledo, il rettifilo cinquecentesco espressione perfetta della cultura urbanistica rinascimentale, tra due ali di folla acclamanti trattenute dalle guardie reali disposte in un cordone continuo su ambo i lati della strada sino a porta Nuova, compiendo una serie di tappe nei capisaldi della struttura urbana, luoghi scelti in virtù della propria configurazione spaziale e del proprio valore semantico, in una sovrapposizione tra episodi del cerimoniale, apparati effimeri e *tòpoi* urbani.

La prima sosta, a un tiro di schioppo dalla porta, fu in quel delicato, concluso spazio urbano, oggi scomparso, tra la porta della Doganella aperta sulla Cala, la chiesa di Santa Maria della Catena e quella di San Giovanni dei Napoletani, *nazione* che qui – prima fra le comunità straniere insediate in città che si presentarono *con pompa* al nuovo sovrano – eresse un arco, di cui non fu però tirata alcuna incisione. Non era casuale la scelta di questo luogo, anch'esso partecipava a quella retorica della monarchia sublimata nel *Teatro dei re*. Qui sorgeva, infatti, la statua barocca eretta nel 1701 in onore di Filippo V, ultimo dei regnanti spagnoli di Casa d'Austria, un monumento racchiuso – in ciò risiedeva la sua peculiare valenza urbana – entro un elaborato emiciclo, un'esedra con sedile continuo coronata da vasotti, pensata come quinta per definire uno spazio concluso, quasi una piazzetta, schermando la statua rispetto alla vasta spianata retrostante di piazza Marina, rispetto alla quale l'effigie del re sarebbe apparsa altrimenti piccolissima, forse ridicola.

Poco oltre, all'incrocio tra il rettifilo e le vie di San Francesco e della Loggia, in un'area dove si concentravano ricche botteghe, banchi di cambio e sontuose residenze di mercanti e finanzieri liguri, la Nazione genovese eresse il suo arco trionfale. Più in là, all'incrocio cittadino per antonomasia, ai Quattro Canti, fulcro e *umbilicus* dell'intero assetto urbano e *topos* per eccellenza in cui si condensava simbolicamente la realtà complessa e variegata di Palermo, il Senato eresse quattro arcate effimere a ricordare le *Quattro Cantonere*, completando così matericamente, in un'ambigua quanto accattivante commistione fra reale ed effimero, l'*Ottangolo* metafora della città.

L'ultimo arco, realizzato ancora una volta da una comunità straniera, quella dei Milanesi, fu posto poi nel punto di cerniera tra la piazza della Cattedrale e quella del Palazzo Reale, due edifici simbolo, la prima che avrebbe ospitato la cerimonia dell'incoronazione, secondo una prassi-norma fissata secoli prima dai sovrani normanni e che elevava Palermo al rango di capitale, il secondo nel quale il re avrebbe

risieduto, finalmente vera e propria reggia dopo secoli di assenza di un sovrano dalle sue stanze.

Questi momenti del cerimoniale, concretati negli archi di trionfo, coincidevano in gran parte con la reiterazione di atti solenni, intrisi di ufficialità e di simbolismo, quali le acclamazioni del Pretore, al grido «SICILIA! SICILIA PER IL RE VITTORIO AMEDEO!», alle quali rispondevano, in un boato fragoroso, «VIVA! VIVA VITTORIO AMEDEO!» i Palermitani accalcati lungo la strada e nelle piazze vicine.

Attorno a questi nodi della città si coagulavano altri episodi immortalati pure nelle incisioni di Cichè, alcune delle quali sarebbero state poi riproposte dall'incisore in altri prodotti editoriali, primo fra tutti la già ricordata *Reggia in Trionfo* di Pietro La Placa del 1736. Ad esservi rappresentati erano alcuni degli edifici, tanto pubblici quanto privati, che accoglievano sulle loro facciate sontuose e strabilianti *apparature* fatte di stoffe e tessuti preziosi, strumentali a restituire agli occhi di Vittorio Amedeo e della corte torinese la ricchezza e la magnificenza della nuova capitale, nonché lo status in seno all'oligarchia cittadina del loro proprietario, forse anche nell'intento di poter strappare, in seguito, al sovrano onorificenze e incarichi istituzionali.

Ad essere *apparat*i furono, in prossimità dei Quattro Canti, tappa di sosta privilegiata nell'iter processionale dell'acclamazione del re, da un lato il Pretorio, dall'altro il palazzo del barone Tarallo, l'odierno Hotel Centrale. Seguirono, in prossimità di piazza Bologna, il palazzo del principe di Villafranca, quel Giuseppe Alliata che nell'agosto del 1713, prima ancora dello sbarco di Vittorio Amedeo a Palermo, era stato posto a capo, con il grado di Capitano, della neo istituita *Compagnia siciliana delle Guardie del Corpo* del Re, e, solo qualche passo più in là, la residenza del principe di Geraci, Gentiluomo di Camera come l'Alliata, ma anche «illustre parente» del re – così viene indicato in certi documenti dalla Segreteria di Stato torinese. Quasi dirimpetto a palazzo Geraci, ancora una volta non a caso

– così si spiega a mio avviso la scelta degli edifici ritratti – quello di don Casimiro Drago, già presidente del Tribunale del Concistoro, che proprio Vittorio Amedeo avrebbe subito nominato Presidente del Tribunale del Real Patrimonio, una delle massime istituzioni politiche del Regno.

Sempre con la vicinanza al monarca – anzi solo con questa – si spiega pure la presenza tra le raffigurazioni delle *apparature*, di quella, del tutto estranea al percorso trionfale, costituita dal grande telone dipinto che copriva buona parte della facciata del palazzo di Giuseppe Fernandez de Medrano, che sempre il re sabauda avrebbe subito elevato a Presidente della Regia Gran Corte, massimo organo giudiziario in Sicilia. «Sulla sua casa alla Misericordia», il palazzo affacciato su piazza sant'Anna, questi avrebbe fatto dispiegare quel «pensiero espresso in pittura» a tema apologetico del sovrano, con cui avrebbe palesato pubblicamente la sua fedeltà. Ultima tappa, dopo la cerimonia solenne nella Cattedrale, sarebbe stata il piano del Palazzo con la facciata *apparat*a del Seminario dei Chierici, da un lato, e, al centro, la *machina* dei fuochi artificiali.

Queste e altre incisioni, che certo dovettero essere un vanto per Cichè, frutto di un lavoro difficile svolto per decenni, lo avrebbero accompagnato sino alla fine dei suoi giorni: quando il notaio redasse, nell'aprile del 1742, l'inventario ereditario del Nostro, tra i suoi beni elencò dettagliatamente anche le molte *plancie*, le lastre in rame, ancora conservate in bottega da cui erano state tirate le incisioni di tante sue opere, tra le quali anche molte della *Felicità in Trono*, come, ad esempio, «una dell'entrata di Vittorio Amedeo, una delle Quattro Cantoneri, una dell'apparato della Madre Chiesa».

Chissà, però, quanto sarebbe dispiaciuto a Cichè vedere valutate le sue belle lastre, piene di dettagli e di personaggi, di architetture magnifiche o fantastiche, faticosamente incise sul metallo, «prezzate per ramo senza magisterio», riconoscendo loro, come prevedeva la prassi, solo il valore di un pezzo di rame, di vile metallo, con tutto quel suo *magisterio*, quella maestria, svaniti in un nulla. [•]