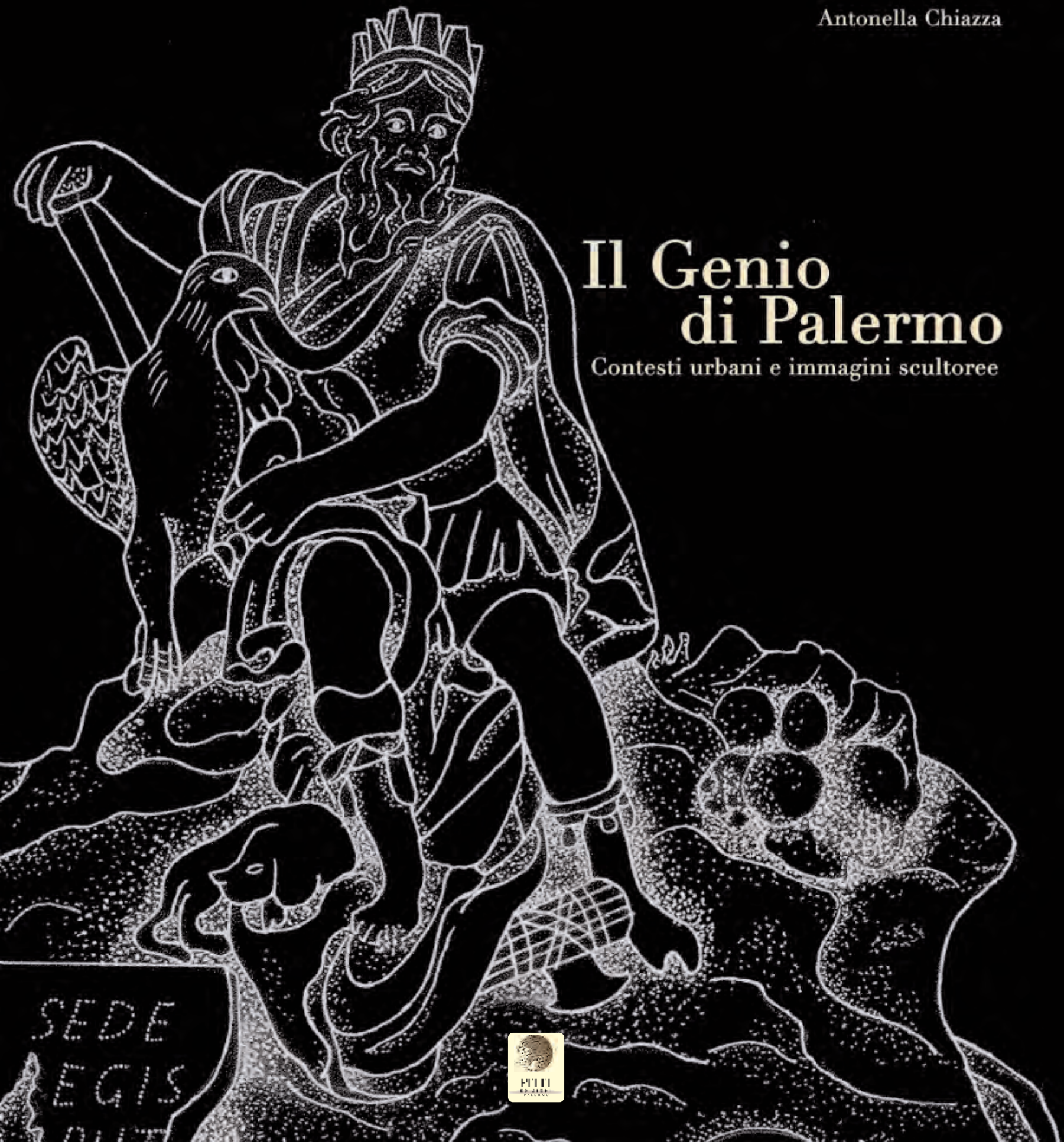


Antonella Chiazza

Il Genio di Palermo

Contesti urbani e immagini scultoree



SEDE
EGIS
AUREA



ANTONELLA CHIAZZA
IL GENIO DI PALERMO
CONTESTI URBANI E IMMAGINI SCULTOREE

PITTI EDIZIONI

In copertina:
disegno della statua del Genio di Palermo
a Villa Giulia
(realizzato dall'autrice)

Printed in Italy
© 2010
Editrice Pitti Edizioni
Palermo

ISBN 978-88-96569-08-5

Antonella Chiazza

Il Genio di Palermo

Contesti urbani e immagini scultoree



Pag.	7	<i>Introduzione</i>
»	11	CAPITOLO 1 La statua del Genio a piazza Garraffo
»	13	1.1. Contesto storico
»	18	1.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica
»	18	- Tecnica di lavorazione
»	22	- Note di restauro e stato di conservazione
»	22	- La via delle acque
»	25	1.3. Analisi iconografica
»	28	1.4. Analisi stilistico-formale
»	32	- Geometria e proporzioni
»	36	1.5. L'intenzionalità dell'artista
»	39	CAPITOLO 2 Il Genio di Palermo a Palazzo Pretorio
»	41	2.1. Breve riferimento storico
»	43	2.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica
»	43	- Nota di restauro e stato di conservazione
»	44	2.3. Analisi iconografica
»	47	2.4. Analisi stilistico-formale
	48	- Geometria e proporzioni
»	53	2.5. L'intenzionalità dell'artista
»	55	- Intenzionalità della committenza: Pietro Speciale
»	57	CAPITOLO 3 La fontana del Genio a piazza Rivoluzione
»	59	3.1. Il contesto urbano: evoluzione della piazza
»	72	- La fontana di Cerere
»	80	- La fontana del Genio

Pag.	83	3.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica
»	83	- Note di restauro
»	83	- La via delle acque
»	85	3.3. Analisi iconografica
»	86	3.4. Analisi stilistico-formale
»	88	- Geometria e proporzioni: analisi e ipotesi
»	99	CAPITOLO 4
		La fontana del Genio a Villa Giulia
»	99	4.1. Breve riferimento storico
»	105	4.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica
»	105	- Note di restauro e stato di conservazione
»	105	- La via delle acque
»	106	4.3. Analisi iconografica
»	108	4.4. Analisi stilistico-formale
»	111	- Geometria e proporzioni
»	115	4.5. L'intenzionalità dell'artista
»	117	CAPITOLO 5
		Iconologia del Genio di Palermo
»	133	Appendice
»	135	1. Intervento di restauro della macchina decorativa con figura del Genio di Palermo a piazza Garraffo
»	142	2. Intervento di restauro della fontana del Genio a piazza Rivoluzione
»	144	3. Lavori di manutenzione per il restauro delle emergenze monumentali e del parco statuario di Villa Giulia.
»	157	Referenze fotografiche
»	158	Elenco tavole

Introduzione

Il testo si pone l'obiettivo di analizzare, con una metodologia interdisciplinare, le sculture del Genio di Palermo che, nel tessuto urbanistico della città, costituiscono, molto spesso, dei significativi esempi di arredo urbano realizzando una simbiosi – talora di analogia e talora di contrasto – tra testo plastico e contesto ambientale.

Le figure simboliche del Genio interpretano e rappresentano la complessa identità sociale e culturale di antiche aree urbane palermitane che, grazie alla loro presenza, vengono caricate di valori simbolici elevandole a luoghi del «mito»: un mito allusivo alle molteplici realtà della storia concreta.

Dalla ricerca archivistica e bibliografica si sono potute ricostruire le connessioni esistenti tra gli aspetti economici, urbanistici, sociali della città e quelli mitici che sono, a loro modo, comprimari ed anch'essi costitutivi delle strutture urbane.

L'impostazione dell'analisi adottata segue un criterio metodologico molto scrupoloso, ovvero quello della «storia globale dell'arte» adottato da G.C. Sciolla.

I rilievi metrici e fotografici effettuati hanno permesso di approfondire lo studio dei gruppi scultorei e degli spazi urbani in cui essi fanno parte da un punto di vista strettamente geometrico-mate-

matico. Si sono analizzate le strutture formali dell'oggetto artistico – i materiali, le tecniche, l'iconografia e lo stile – procedendo con l'analisi storica delle componenti formali e stilistiche in relazione all'epoca in cui è stata prodotta l'opera e allo stile dell'artista che l'ha realizzata.

L'individuazione dei sistemi proporzionali, geometrici, compositivi dell'oggetto artistico e delle relazioni metriche e prospettiche tra testo plastico e contesto spaziale, ha messo in risalto alcune peculiarità dei diversi periodi storico-artistici a cui risalgono le opere.

Un capitolo è dedicato al significato allegorico-simbolico del Genio di Palermo e dei suoi attributi iconografici. Si è, infine, posta attenzione allo stato di conservazione attuale delle sculture e agli interventi di restauro effettuati sino ad oggi (in Appendice).

Ove non indicato altrimenti, le fotografie e i disegni sono dell'autrice del libro.

L'autrice rivolge un particolare ringraziamento al professore Giuseppe La Monica, ordinario di Storia dell'Arte presso la Facoltà di Architettura di Palermo, per i suoi preziosi suggerimenti.

Si ringraziano, inoltre, la dott.ssa Maria Concetta Gulisano per il reperimento di alcune fonti bibliografiche, il dott. A. Cassata e il dott. M. Pernicone della Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Palermo, l'arch. L. Cannarozzo e l'ing. P. Guarcello dell'Ufficio Centro Storico del

Comune di Palermo per le agevolazioni avute nell'acquisizione di alcune fotografie e tavole, e, infine, il personale dell'Archivio Storico Comunale.

Naturalmente la responsabilità del libro è solo mia.

La statua del Genio
a piazza Garraffo

La statua del Genio a piazza Garraffo

1.1. Contesto storico

Una delle statue del Genio di Palermo si trova nel quartiere palermitano, sorto nel periodo arabo, denominato «Loggia». Racchiuso all'incirca tra la via Roma, il Cassaro, la Cala, la via G. Meli e la piazza San Domenico, il quartiere è situato in una zona originariamente invasa dal mare. Occorre risalire al X secolo circa per l'origine di tale zona.

A causa dell'incremento demografico, sorsero nella città di Palermo nuovi quartieri fuori le mura, non fortificati e con carattere mercantile. Uno di questi è proprio il quartiere della Loggia chiamato allora «degli Schiavoni» (*Al Harat as-Saqalibah*), al di là del Papireto, detto anche Seralcadio (*Sari-al-qadi*).

Gli Schiavoni erano delle truppe mercenarie a servizio degli arabi. Durante la denominazione normanna nelle nuove aree, formatesi in seguito al progressivo interrimento dell'antico porto (la Cala) e ai successivi interventi di bonifica dei terreni acquitrinosi, s'insediarono i mercanti delle «nazioni estere». In questa zona, che prese il nome di Amalfitania (per la presenza di numerosi mercanti provenienti da Amalfi), ebbero i loro fondachi anche i pisani, i genovesi, i veneziani e i catalani. Nel XIII secolo l'Amalfitania divenne il quartiere della Loggia o di porta Patitelli.¹

La via Argenteria Nuova, «già dei Panneri», conosciuta prima come *ruga Logie Catalanorum*,

poi *ruga Planellariorum* e, infine, *ruga de Garraffu*, diventerà l'arteria principale lungo la quale si svilupperà il mercato popolare della *Vucceria*, mettendo in comunicazione le tre piazze caratterizzate da un'impronta fortemente commerciale: la piazza Caracciolo (ex Bocceria Vecchia), la piazza del Garraffo e la piazza del Garraffello (1545-59).

Fino al XIV secolo la città di Palermo era in realtà priva di piazze e con il termine «*platea*» venivano indicate le strade larghe e selciate dove si concentravano botteghe e taverne. Soltanto nei secoli successivi la *platea* diventerà la piazza vera e propria con i suoi palazzi rappresentativi, fontane, statue, obelischi, ecc.

La piazzetta del Garraffo, in particolare, verrà valorizzata maggiormente in seguito al restauro dell'antica chiesa di Santa Maria dei Catalani (1308), ribattezzata con il nuovo nome di Sant'Eulalia, situata di fronte ad essa. Alla fine del XV secolo, proprio nella piazzetta del Garraffo, verrà inserita una fonte che darà il nome al sito che, da quel momento, verrà denominato *planum Garraffi*.

Non a caso il Seralcadio, lo *Harat as-Saqalibah* degli arabi, era ricco di fonti, lambito dal Papireto e probabilmente irrigato anche «*pour les eaux des aqueducs venus du Gabriele*».²

Il volgare *Garraffu* (dall'arabo *gharraf* = abbondante d'acqua) si riferisce ad una sorgente –

l'attuale Averinga fuori Porta Nuova – che alimentava la fontana, ultimata intorno al 1480. Essa venne realizzata da architetti e scultori validi, come i fabbricatori Nicola Grisafi e Cristofaro da Como e il *marmuraro* Antonio da Como, mentre le opere idrauliche furono eseguite dal *mastru d'acqua* Angelo di Clementi.

A tal proposito Pietro Gulotta ci fornisce delle preziose notizie su tale fonte, pervenute da un registro di conti del tardo Quattrocento della cancelleria municipale di Palermo, conservato presso l'Archivio Storico Comunale.

Si riporta, pertanto, buona parte dei suoi articoli pubblicati nella rivista *Per Salvare Palermo*, la lettura dei quali risulta estremamente utile per una ricostruzione storica dell'apparato scultoreo e per le relative attribuzioni della statua del Genio, nonché della fontana.

In questo registro delle spese, effettuate dal Maestro Notaro dei Giurati di Palermo, che va dal 1481 al 1487 (in volgare siciliano del XV secolo), si legge che il costruttore di origine lombarda, Cristofaro da Como per «*lu muro undi è Palermo lu Grande a la fontana di fora per magisterio, manuali et altri spisi in diversi volti*», ha ricevuto un compenso di 3 onze e 15 tarì, mentre venti tarì sono stati offerti al fabbricatore locale Nicola Grisafi che nel 1485 doveva essere nominato «*caput magister fabricatorum della città per murari la fonti di fora et lavuratura et tucheni et li soy lavoranti*».

Gaspere Palermo ipotizza che doveva trattarsi del muro occidentale dove era stato collocato fin dall'origine il simulacro del nume cittadino detto «*Palermo lu Grandi*» (mentre l'altro che nello stesso periodo veniva posto all'interno del Palazzo Comunale, venne chiamato «*Palermo lu Pichulu*» perché di minore dimensione) e dell'antica fontana sottostante, oggi non più presente perché è stata tolta nel tardo '600. Tale fonte verrà, infatti, sostituita al centro della piazzetta con un'altra fontana, nel 1698, disegnata dall'architetto del

Senato Paolo Amato e scolpita da Gioacchino Vitagliano³ (*fig. 1*).

La fontana dell'Amato, nel 1865, verrà collocata a piazza Marina, dove si trova attualmente.

Sempre nel medesimo registro di conti del tardo Quattrocento (scoperto da Gulotta) si legge che, in data 18 luglio 1483, nelle pagine dedicate ai pagamenti delle forniture e dei servizi resi, «*(pagay a)... Bet mastru Petru Bonutati per la figura di Palermo...*» con l'annotazione a margine di una cifra in onze «*unci VI*» comprendendo però anche altri lavori effettuati alla fontana e viene anche citato il nome di un altro artigiano «*Jordi de...*» da identificare forse con Giorgio da Milano, presente a Palermo e impegnato in cattedrale con Domenico Gagini e Gabriele di Battista, nelle sculture dell'arco della cappella di Santa Cristina. Pietro de Bonitate è anch'egli uno scultore lombardo attivo in Sicilia dal 1466 al 1501.⁴



Fig. 1. Fontana del Garraffo, nell'omonima piazzetta (oggi situata a piazza Marina).

Non è da escludere che i due maestri lombardi abbiano collaborato ma, come giustamente scrive Maria Concetta Gulisano,⁵ «l'analisi stilistica dei manufatti, l'incompletezza del nome e la mancata specificazione nel documento della parte avuta da Giorgio nei lavori della fontana, [...] ci fanno ritenere che lo scultore, interessato in un primo momento, abbia poi rinunciato o abbandonato l'incarico», così come ha pure abbandonato, un anno dopo, i lavori nella Cappella di Santa Cristina. Sempre la Gulisano ritiene che – oltre la statua del Genio – anche le due figure femminili poste nelle nicchie laterali (trafugate nel 1992 e note attraverso riproduzioni fotografiche) siano attribuibili a Pietro de Bonitate (figg. 2, 3, 4).

Le due statue, sante patrono o figure allegoriche, furono collocate, probabilmente, in seguito all'ampliamento della fonte avvenuto nel 1663 (così come si legge nella lapide che ancora oggi è visibile) per aumentare la portata delle acque.

In tale periodo, nella piazzetta, l'architetto municipale era Mariano Quaranta, forse coadiuvato da Gaspare Guercio.

La parete sulla quale si appoggiava la fonte apparteneva ad una bottega di un merciaio; all'interno della bottega si immetteva la conduttura che alimentava la fonte che molto probabilmente provocava umidità al fabbricato.

Si pensa che per tale motivo si decise, nel 1697, di sostituire la fontana parietale con un'altra situata al centro della piazzetta Garraffo, progettata – come detto precedentemente – dall'architetto del Senato Paolo Amato.

La fonte tardo-quattrocentesca è stata descritta soltanto nel secondo decennio del XVII secolo da Vincenzo Di Giovanni, dopo il suo restauro e un probabile ampliamento con delle modifiche sicuramente apportate nel periodo compreso tra il 1584 e il 1585. Del restauro della fonte se ne parla in un documento conservato presso l'Archivio Storico del comune di Palermo (Consiglio Civico



Fig. 2. Apparato scultoreo del Genio di Palermo a piazza Garraffo con le statue ai lati oggi non più esistenti.



Fig. 3. Statua posta originariamente a destra.



Fig. 4. Statua posta originariamente a sinistra.

n. 70/10, c. 52); in esso si legge che è stato il Pretore della città, Fabrizio Valguarnera, ad occuparsi del suo restauro (spendendo 120 onze).

La fonte veniva considerata una delle più belle della città ma, dopo un secolo dalla sua collocazione, si «*retrova sdirropata et guastata per cui, essendo un'opera cossì publica et comoda alla nostra città, sarria bene non solo accomodarla et acconciarla ma abbellirla e ingrandirla*»; giacché «*guista cosa est di abbellire questa sua tanto celebrata fontana*».

Dopo il restauro del 1585 Vincenzo Di Giovanni, nel 1615, descrive la fonte in una «piazza inante, con il suo pavimento di pietra intagliata. Una parte è serrata con grossi ferri essendovi aperta una porta con due pomi di bronzo sopra; e l'altra parte è aperta.

È appoggiata questa fonte al muro, ove per cinque grossi cannoli di bronzo manda gran quantità d'acqua. Sotto, verso la strada vi è un'altra cassa di marmo nella quale per un altro gran cannone anco ve ne corre grandissima quantità. Sopra la fonte vi è un Palermo (il Genio) col serpe in petto»⁶ (figg. 5, 6).

Nel registro (citato da Gulotta) si parla anche dei gradini collocati per colmare i due livelli delle vasche marmoree; nell'agosto del 1486 veniva pagata ad un certo Giacomo Bellomo una fornitura di pietra molara «*per li scaluni suprani di lu Garraffo*» e nel mese di ottobre, sempre a Bellomo, un'altra partita di pietra molara per «*lu scaluni subtano per lu Garraffo*».

Gli scalini della fontana venivano poi intagliati «*dal solito Antonio mastru marmuraro e messi in opera da Nicola Grisafi e, in parte, da un certo Simone, marmuraro*», un probabile collaboratore del Grisafi. Quest'ultimo ammattonò il ripiano superiore della fonte e venne anche pagato un trasporto «*di quaetru petri di Lamatri Ecclesia per lu Garraffu*».

L'acqua che fuoriusciva dalla fontana da una «*petra pirchata s'incanalava nella billaxa (fogna) di lu Garraffu*». Le opere idrauliche furono realizzate da «*mastru Angelu di Clementi, mastru d'acqua*», un valido artigiano del tempo. Inoltre, un certo «*mastru Antoni di Comu, marmuraru*» è stato incaricato per intagliare anche alcune «*licteri*» e fornisce una marmora da collocare sopra un abbeveratoio.

Sempre il Gulotta ipotizza che le «*licteri*» potessero essere quelle che formavano la famosa frase «*Panormus vas aurens alienos nutrit suos devorat*» (motto che nel '600, come afferma il Di Giovanni, era stato «levato»), mentre la marmora potrebbe essere stata il vaso ricolmo d'oro e fiori che stava sopra la fontana ai piedi del Genio.



Fig. 5. Statua del Genio a piazza Garraffo.



Fig. 6. Apparato scultoreo del Genio di Palermo a piazza Garraffo allo stato attuale.

Un'altra ipotesi riferita dal Gulotta, supportata da una notazione archivistica quattrocentesca, presume l'esistenza, in una delle due vasche della fontana, di una pigna di marmo su una colonna «a simboleggiare non solo la pacifica coesistenza delle varie nazioni fra di loro, ma anche la consolidata convivenza attiva degli antichi

mercanti stranieri con gli elementi indigeni del patriziato urbano, di cui anch'essi facevano ormai parte».⁷

È probabile che la pigna sia stata tolta durante i restauri cinquecenteschi. Il motivo della pigna verrà inoltre utilizzato nel 1591 da Vincenzo Gagini nella fontana del Garraffello.⁸

1.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica.

I materiali della macchina decorativa con la figura del Genio di Palermo a piazza Garraffo sono: marmo grigio di Billiemi, lastre di marmo rosa, marmo bianco di Carrara. La conchiglia scolpita in monoblocco è in calcare bianco.

Il marmo (dal greco *marmoros*, «pietra splendente») è una roccia metamorfica composta prevalentemente da carbonato di calcio (CaCO_3). Si forma attraverso un processo metamorfico da rocce sedimentarie, quali il calcare o la Dolomia; tale processo provoca una ricristallizzazione del carbonato di calcio di cui sono in prevalenza composte, dando luogo ad un mosaico di cristalli di calcite o di dolomite (minerale).

Il colore del marmo dipende dalla presenza di minerali (argilla, sabbia, limo, ossidi di ferro, noduli di selce) presenti sotto forma di granuli o in strati all'interno della roccia sedimentaria. Durante il processo metamorfico, tali impurità vengono spostate e ricristallizzate a causa della pressione e della temperatura.

I marmi bianchi (come quello di Carrara) sono calcari metamorfosati di media durezza privi di impurità, a struttura cristallina.

Il marmo bianco di Carrara, molto apprezzato in scultura per la sua speciale luminosità, possiede un basso indice di rifrazione della calcite permettendo così alla luce di penetrare nella superficie della pietra prima di essere riflessa. Il colore bianco esalta il gioco delle ombre e delle luci mettendo in risalto l'aspetto della superficie.

Tecnica di lavorazione

Nella scultura in pietra si evidenzia una distinzione tra la fase progettuale e quella esecutiva. Le fasi principali sono: la sbazzatura, la modellazione e la levigatura (*figg. 7-17*).

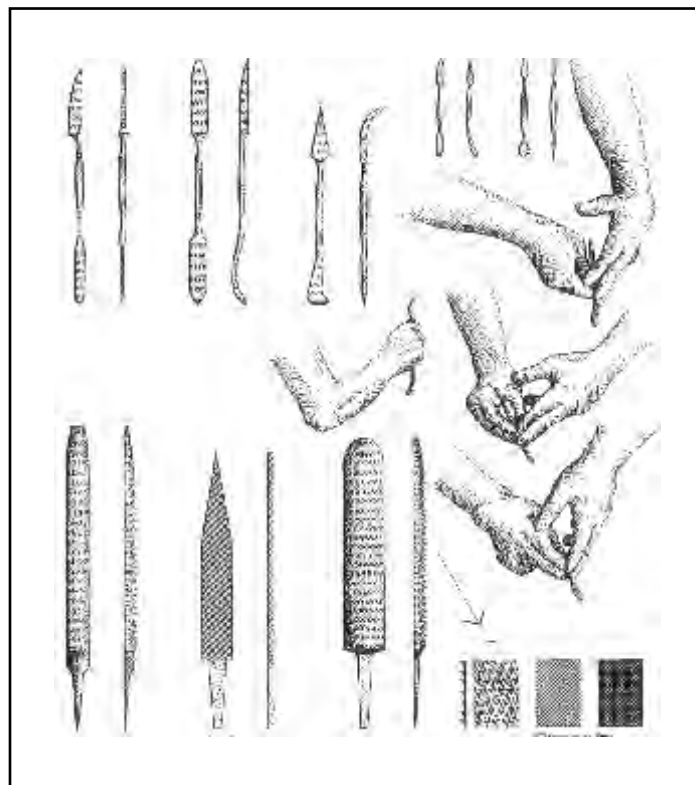


Fig. 7. Raspe e lime

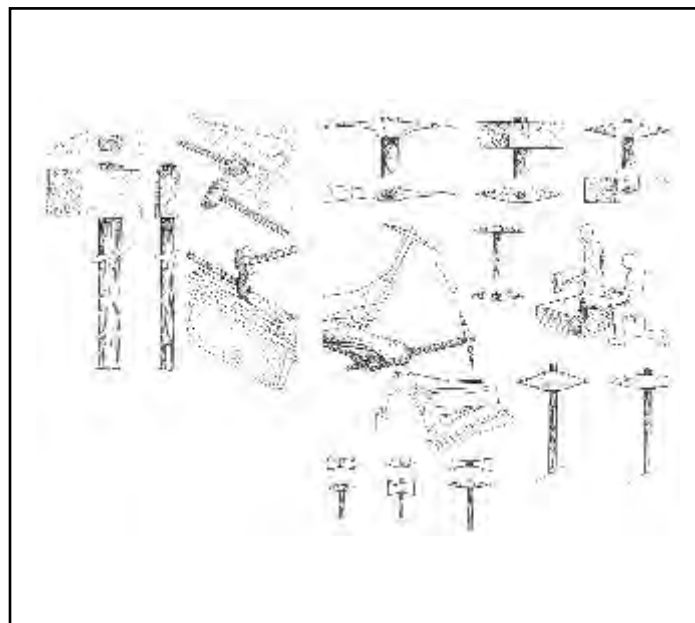


Fig. 8. Utensili ad ascia: piccone, frappo, aguglia, picchierello, martellina, scapezzatore.

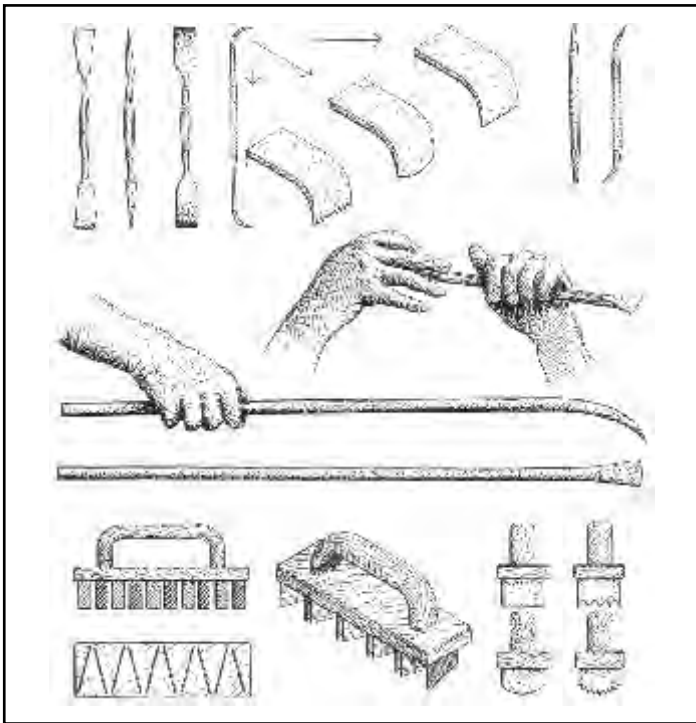


Fig. 9. Raschietti.

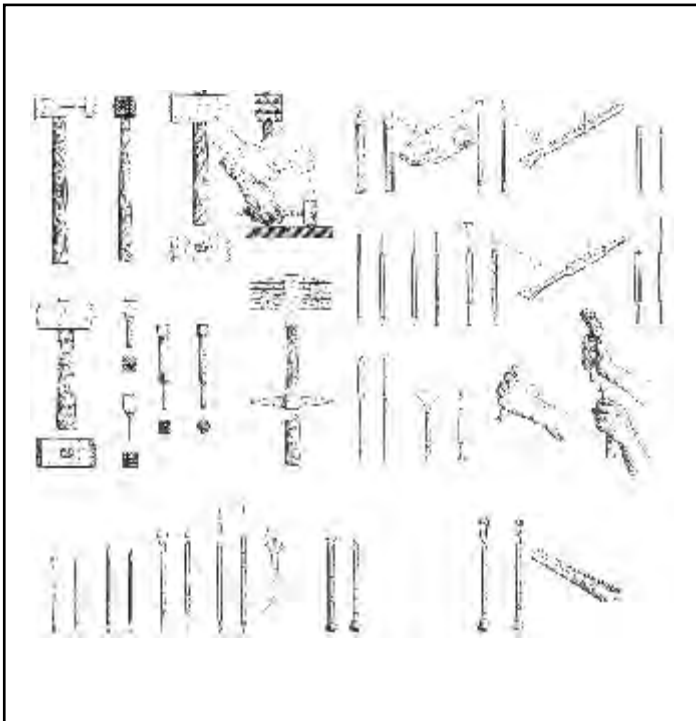


Fig. 10. Bocciarde, stampe o granate. Scalpelli e unghietti. Ferrotondo.

Il blocco di pietra può essere lavorato direttamente o indirettamente ovvero mediante riporto delle misure da un modello realizzato in precedenza.

L'uso di modelli e il metodo di riportare le misure dal modello al blocco, con il filo a piombo partendo dai punti di maggiore sporgenza, è documentato a partire dal V sec. a.C. in Grecia, ma era certamente utilizzato anche in epoche precedenti.

In epoca ellenistica e romana la grande richiesta di opere di scultura porta all'esecuzione indiretta di parti separate che vengono montate in una seconda fase a incastro, con perni metallici. Le singole parti (braccia, gambe, torsioni, teste) potevano essere realizzate in diverse botteghe artigiane.

Nel Rinascimento e nel Barocco il metodo del riporto con il filo a piombo viene perfezionato e si realizzano uno o più modelli. Le distanze tra i fili e la superficie del modello venivano riportate sul blocco con allineamenti perpendicolari di fori di profondità, corrispondente alle distanze misurate. Il filo a piombo veniva fissato su una protuberanza centrale (del modello e del materiale da scolpire) mentre le distanze dei punti venivano riportate con un compasso.

Leon Battista Alberti, nel suo trattato *De Statua*, ci parla di uno strumento «il definitore», che consiste in un cerchio graduato, orizzontale, che si fissa sulla sommità del modello; dal centro del cerchio scende fino a terra un filo a piombo che si può muovere lungo un braccio girevole imperniato nel cerchio. Per rilevare un punto qualsiasi del modello si ruota il braccio girevole in modo che il filo sfiora il punto considerato.

Si procede, quindi, al rilievo delle misure fondamentali: l'angolo segnato dal braccio girevole sopra il cerchio graduato; la distanza tra il centro del cerchio e il punto d'attacco del filo a piombo e, infine, la distanza tra il punto da rilevare e il piano del terreno, misurata lungo il filo a piombo. Ci si avvale di un regolo orizzontale nel caso in cui i punti del modello non siano raggiungibili dal filo a piombo.

Il Vasari (*Le Vite*, Introduzione, IX) descrive un metodo più semplice e sicuramente più in uso nelle botteghe degli scultori, ovvero quello che si avvale delle squadre, per i quattro piani fondamentali del blocco di marmo.

Questo sistema faceva sì che la statua venisse realizzata come se fosse un bassorilievo, partendo dai punti più sporgenti per arrivare man mano a quelli situati in profondità in una sola direzione perpendicolare al piano della squadra.

Tale metodo presupponeva la costruzione di telai quadrati e di gabbie lignee, su cui scorrevano i fili a piombo.

Le misure venivano rilevate in maniera più semplice in quanto i quattro piani fondamentali coincidono con le quattro facce del blocco marmoreo, tagliato generalmente in forma di parallelepipedo.⁹

La squadratura del blocco è alla base di ogni produzione di pietra finalizzata alla realizzazione della scultura decorativa architettonica e della scultura figurativa, i cui metodi e procedimenti di lavorazione sono simili a quelli utilizzati per l'esecuzione degli elementi lapidei architettonici (conci, architravi, cornici, colonne, capitelli e varie altre membrature architettoniche).

Il metodo semplificato indicato dal Vasari è, presumibilmente, quello adottato per la realizzazione della statua del Genio.

Per l'estrazione e la lavorazione del marmo sono stati impiegati utensili a percussione e utensili abrasivi.

Oltre al martello, alla mazza, alla mazzacoppia, alla mazzetta e al mazzuolo (utensile a percussione) vi sono gli utensili da taglio che, di seguito, sono riportati secondo il loro ordine di impiego, dal lavoro grezzo alla finitura: barramine, fioretto, cuneo, subbia, scapezzatore, piccozza, piccone, aguglia, frappo, picchierello, martellina, gradina, bocciarla, scalpello, ferrotondo, sgorbia, unghietto.

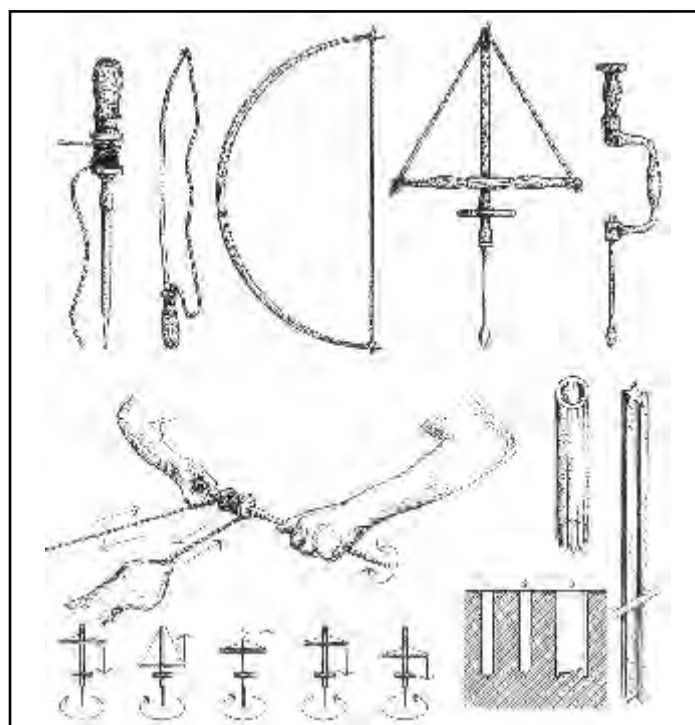


Fig. 11. Trapani: a corda, a violino, ad arco, ad asta, menarola, a carota, a stella.

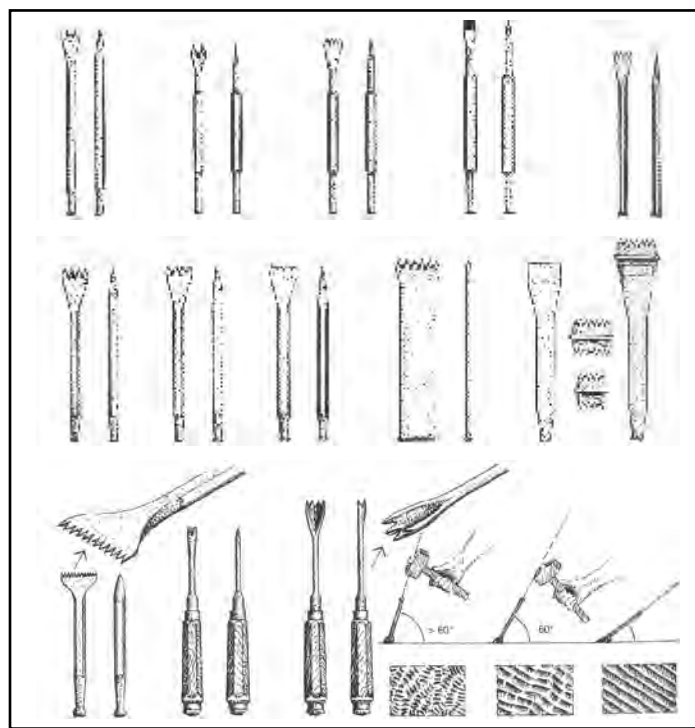


Fig. 12. Gradine.

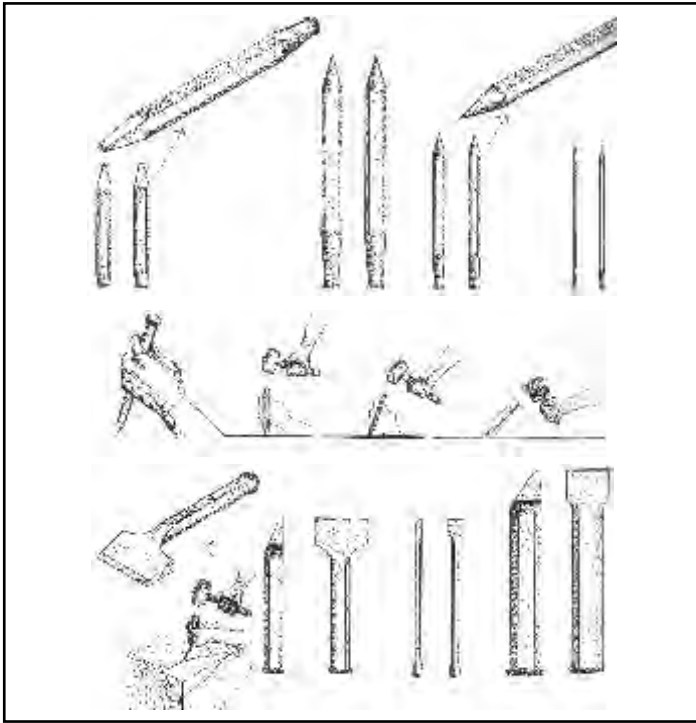


Fig. 13. Scapezzatori.

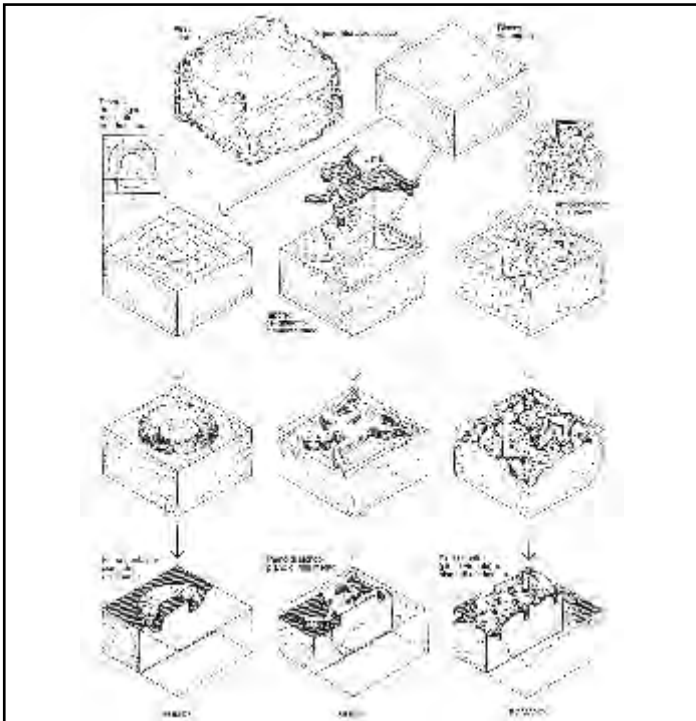


Fig. 14. Schematizzazione delle differenze esistenti tra procedimenti per la realizzazione di rilievi.

Gli utensili abrasivi sono quelli in grado di modellare o tagliare la pietra strofinando via il materiale anziché colpendolo o frantumandolo. Possono essere suddivisi in utensili per tagliare come la sega e il filo elicoidale, utensili per modellare come la raspa, la lima, la mola, il raschietto, gli abrasivi e utensili per levigare e lucidare come gli abrasivi e gli acidi.

Gli utensili di misurazione, indispensabili per la lavorazione della pietra, sono: la riga, il metro, la squadra, il quartobono, la falsa squadra, il compasso, la livella anche nella versione di archipendolo, il filo a piombo, la dima, il maranghino, la macchinetta; mentre quelli solo per segnare sono: punte affilate, matite dure e graffietto.¹⁰

Le varie fasi del lavoro non venivano eseguite dal medesimo artista ma da differenti soggetti che, secondo precise distinzioni operative e le loro diverse specializzazioni affinate nel tempo, cooperavano per la realizzazione dell'opera scultorea.

A partire dall'epoca romana esistevano le categorie dei lavoratori della pietra come per esempio: i *lapicida*, ovvero il tagliatore di pietre (nel medioevo era l'addetto alla squadratura del blocco); i *marmorari*, ovvero gli addetti alla lavorazione dei marmi (alle pietre, invece, erano addetti i lapidarii) che si occupavano di intagliare il materiale; gli *sculptores* erano coloro i quali scolpivano immagini di uomini e animali nelle pietre, da non confondere con gli statuari che non operavano sulle pietre ma modellavano le statue di creta o cera per eseguire fusioni con i metalli; alla categoria dei *politores* appartenevano gli addetti alla levigatura e lucidatura dei marmi, ecc.¹¹

La statua del Genio è a tuttotondo, un tipo di rilievo realizzato in modo che l'immagine sia visibile da più punti di vista e distaccata dal piano di fondo. Il termine, di origine rinascimentale (B. Cellini, *Trattato della scultura*, Firenze 1568) definisce una singola statua o gruppo statuario, ma può anche considerare parti emergenti di un bassorilievo.

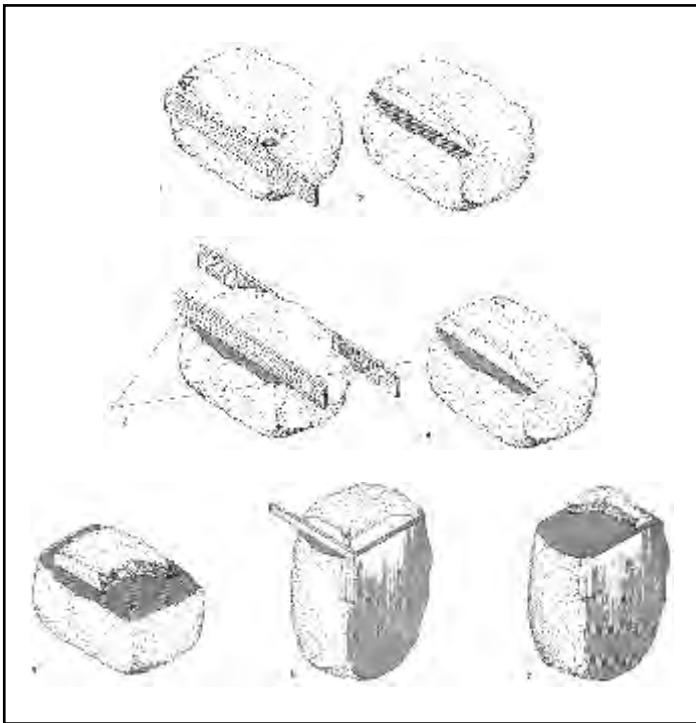
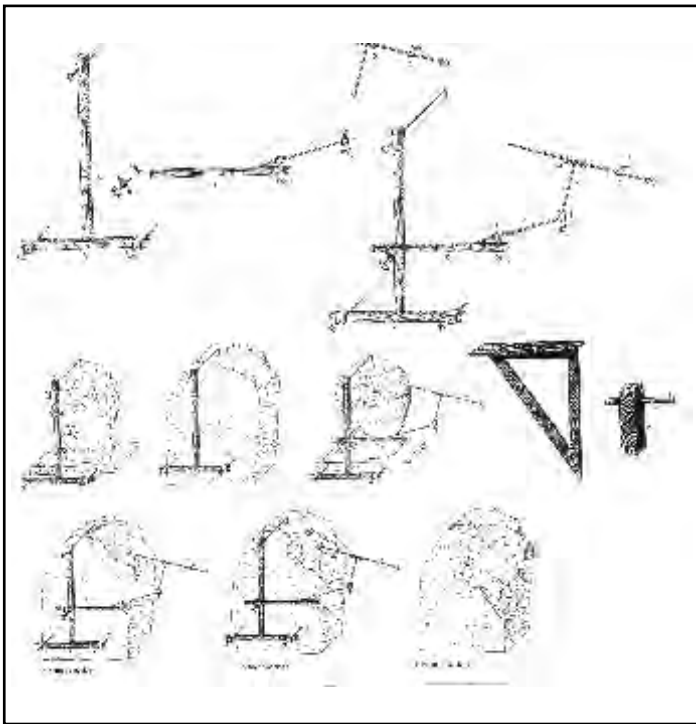


Fig. 15. Fasi di squadratura del blocco.



Figg. 16-17. Procedimento di trasferimento della posizione dei punti dal modello alla pietra mediante l'impiego della macchinetta.

Nota di restauro e stato di conservazione

L'ultimo restauro della macchina decorativa, effettuato dal Consorzio Arkè – Assessorato Regionale Beni Culturali e Ambientali e Pubblica Istruzione, sotto la direzione della Dottorssa Giulia Davì (dirigente del Servizio per i Beni Storici, Artistici ed Etno-Antropologici) – risale ai primi anni '90.

Per gli interventi di restauro eseguiti e lo stato di conservazione odierno vedi *Appendice*.

La via delle acque

La situazione delle acque di Palermo fu costantemente tenuta sotto controllo dalle autorità della città, in quanto la sua ricchezza era strettamente legata proprio all'abbondanza delle sue acque.

Nel Seicento il poligrafo palermitano Vincenzo Auria fornisce importanti notizie sull'aspetto idrico della città nell'opera inedita *«Dell'origine ed antichità di Palermo, della bontà dell'aria e dell'acque sue, dei fiumi, delle fontane, dei monti ed altre contrade di essa»*, alla quale aggiunse anche una *«Relazione delle acque che scaturiscono nella piana della città di Palermo, che si conducono dentro la città per decoro et ornamento delle fonti, che per le piazze pubbliche et altri luoghi si vedono fuori dalla città»*.

La relazione, fornitagli dal raziionale del Senato palermitano, Giovan Battista Battaglia, annota le acque del corso del Papireto, del corso della fonte del Garraffo, del corso del Gabriele e, infine, di quello dell'Uscibene.

Il corso delle acque del Garraffo è visibile in uno dei quattro *«Quadroni delle Acque»* del 1722 (di Giovan Battista Cascione, olio su tela), conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Palermo.

A quel tempo la città di Palermo era esclusivamente alimentata da sorgenti che scaturivano nel suo territorio, entro i confini della Conca d'Oro.

I quadri rappresentano una preziosa documentazione per la storia dell’approvvigionamento idrico della città all’inizio del Settecento, in relazione anche agli antichi sistemi di distribuzione e misure delle acque (fig. 18).

Nel quadro «Pianta geometrica del corso del Garraffo» si legge: «*MDCCLXXII. Distinzione del corso del Garraffo secondo le scritture antiche. Nasce nel giardino di Mariano di Pollina sotto la balata, cala di detto giardino per catuso grosso, chiamato dell’Imperio, passa per la Porta del Bastione vecchio del quartiere de i soldati quale oggi*

*è murata, passa sotto S. Giacomo la Mazzara, e scende nel piano del Pipirito, dove si divide e re-
parte geometricamente per le seguenti fonti per comodo del popolo oltre di quelle concesse nelle
giarre a’ particolari: per la fontanella, bevveratura della Conzaria, fonte principale del Garraffo, fonte della porta della Dogana, quattro fonti a lato di Porta Felice, fonte alla Garita e tre fonti a lato, e sotto il teatro di S. Ninfa fuori Porta Felice [...]*».

Dalla fonte del Garraffo «*dipendono la fontana della Fontanella, la novella piccola della Bocceria*

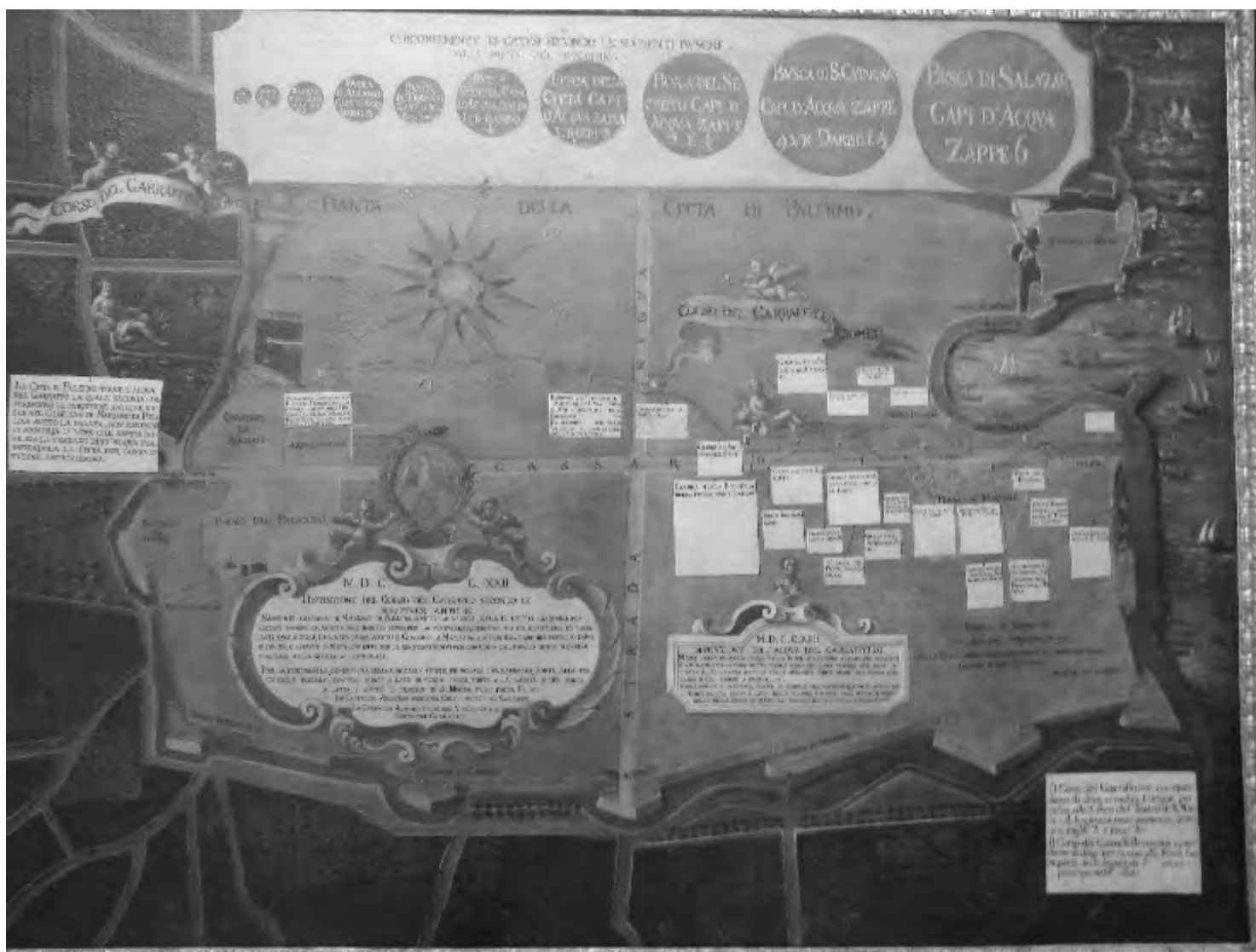


Fig. 18. Quadrone delle acque di Palermo (1722), «Pianta geometrica del Corso del Garraffo».

*della foglia, quattro della Porta Felice, e le altre due della strada di fuori che porta al mare, chiamate volgarmente del passeggio della Marina di Porta Felice, o sia della strada Colonna, appellata oggi Piazza Borbonica [...]».*¹²

Vincenzo Di Giovanni, nell'opera «*La topografia antica di Palermo dal secolo X al XV*» (Palermo 1889), descrive minuziosamente il corso dell'acqua «*della fonte delli cinque Cannoli del Garraffo*» così come è stato rappresentato precedentemente nel quadrone.

L'acqua entrava nella bottega di merceria dietro la fonte del Garraffo, «*della quale il padrone di detta bottega se ne piglia un denaro per servizio di diverse Case vicino detta fonte, e dopo esce per li cinque cannoli, e fa la vista nella fonte del Garraffo, che vi è il Simulacro di Palermo*».¹³

L'acqua del Garraffo e del Garraffello – scrive Di Giovanni – «*ha pur avuto il significato di naturalizzare in Palermitano chi fosse nato altrove; e ciò sia per la eccellenza della sua qualità, sia perché tutte e due le fonti furono sin dal secolo XV e XVI nella contrada che già dal sec. X è stata la più popolare pe' commerci della città, e dove si stabilirono le Logge de' pisani, genovesi e catalani [...]».*

Da qui il motto in uso già nel XVI sec. «*tastau l'acqua di lu Garraffu [...]».*¹⁴

L'Amari crede che il sito delle due fonti, *Garraffu* (*Gharraf*, abbondante d'acqua), o *Garraffeddu*, sia stata laguna o palude al tempo di Ibn Hawqal, scoperta tra il sec. X e la metà del XII.

Il Di Giovanni, invece, suppone che i nomi *Garraffu* e *Garraffeddu*, le cui acque provengono da superiori sorgenti, risalgono dopo il XII secolo (*tav. I*).

1.3. Analisi iconografica

La mostra marmorea nella piazzetta del Garraffo viene così descritta nella Guida di Gaspare Palermo: «Nel destro vi è il Genio di Palermo a sedere, ed a' fianchi due piccole statue di Sante Vergini Palermitane. Nella fascia sotto il piedistallo del Genio stanno scolpiti gli stemmi de' quattro Quartieri, ossia rioni della città, che sono il Serpe Verde, appartenente a quello dell'Albergaria, un Ercole, o un Sansone, che sbrana un leone, a quello di Civalcari, o Siralcadi, comunemente detto del Capo, lo stemma austriaco a quello della Loggia (Castellammare), e finalmente la Rosa a quello della Kalsa (Tribunali)» (tav. 2 e figg. 19, 20, 21). Le iscrizioni furono composte dal palermitano Padre Ignazio del Vio, al tempo del Pretore Don Baldassare Naselli e Cartiglio, principe d'Aragona.¹⁵

La fontana murale dalla quale sgorgava l'acqua di una fonte purissima ed abbondante (dall'arabo *gharraf*) fu tolta nel 1698. Oggi rimangono le tre nicchie terminanti in conchiglie: in quella centrale è la statua del Genio, nelle laterali erano collocate due statue di sante, oggi trafugate, così pure gli stemmi dei quartieri di Palermo, collocati nello zoccolo.

La statua del Vecchio Palermo, ignuda, coperta parzialmente da un panneggio (mantello regale), regge una corona sul capo. Seduta su una rupe, accoglie fra le mani un serpente che allatta con fierezza.

La scultura appartiene al «genere» iconografico mitologico-simbolico, mentre il gruppo delle due statue (oggi non più esistenti) s'inserisce nel «genere» storico-religioso.

La fonte letteraria che ha ispirato la scultura a tuttotondo del Genio può ricercarsi nel pensiero religioso romano; qui, il Genio è uno spirito o un nume tutelare, un custode benevolo delle famiglie e dei singoli. Spesso era raffigurato con delle ali (affresco proveniente da una villa romana di Boscoreale; geni alati assiri – 885-860 a.C. – conservati al Metropolitan Museum of Art, New York e al British Museum, Londra) o come un serpente, nel larario della casa dei Betti, a Pompei.



Fig. 19.

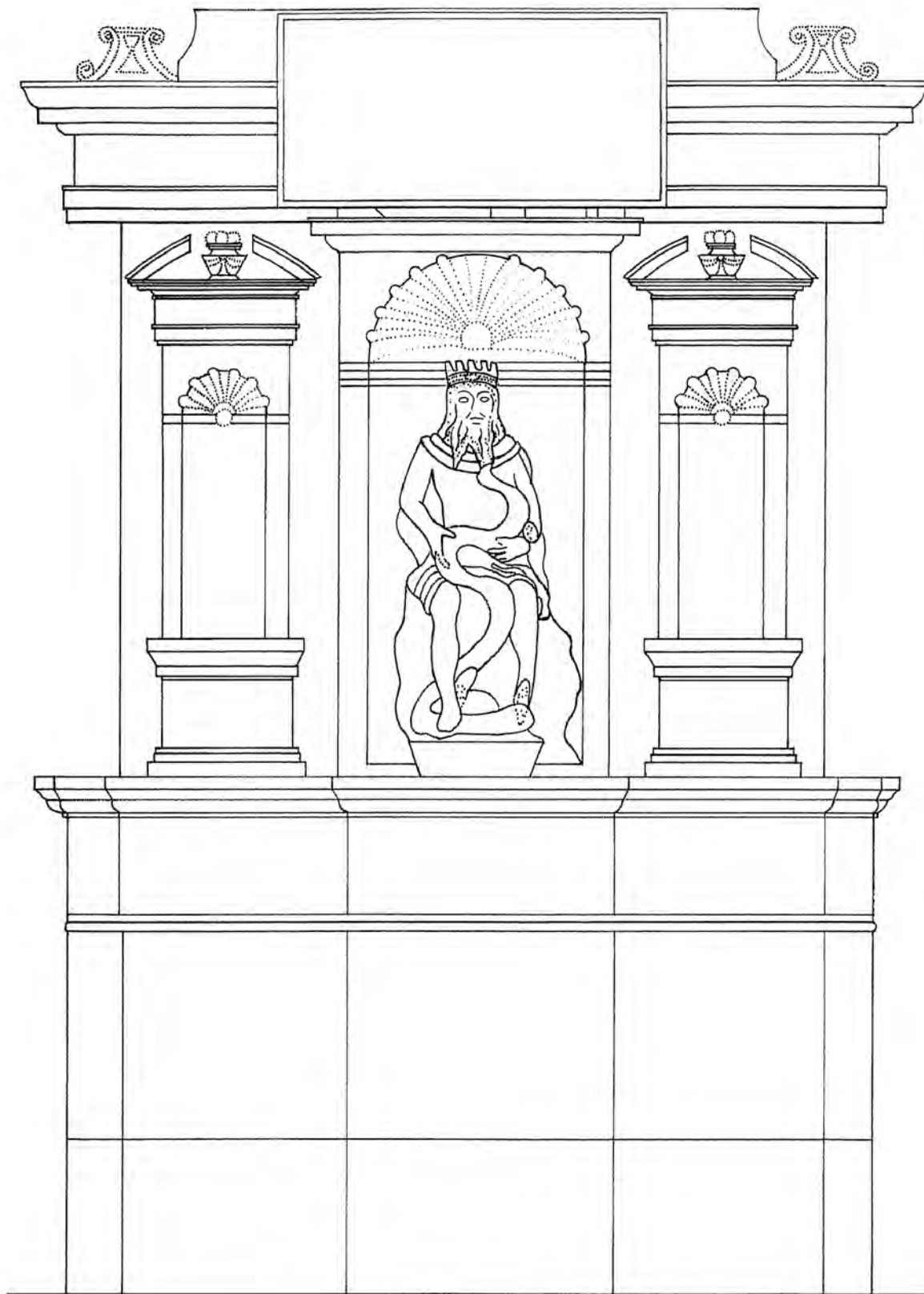


Fig. 20.



Fig. 21.

Particolari scultorei del Genio a piazza Garraffo, oggi non più esistenti: gli stemmi dei quartieri palermitani e due immagini ad altorilievo dell'aquila in origine situati rispettivamente nella fascia sotto il piedistallo della statua e sopra il cornicione nella parte superiore dell'apparato scultoreo.



Tav. 2. Rilievo della mostra marmorea con il Genio di Palermo a piazza Garraffo. Scala 1:20

Riguardo sempre all'iconografia dell'opera scultorea, essa trova riscontro nel Priapo con serpente (statua di epoca romana, nel Museo Archeologico di Verona), nel gruppo scultoreo con Igea ed Esculapio dei Musei Vaticani, con la raffigurazione del Serapide-Sole con segni astrologici (da Jung) e del Saturno con serpente *ouroboros* di Angera, Rocca.¹⁶

Il *genius loci*, divinità protettrice di una località, era per lo più rappresentato in forma di serpente nell'atto di divorare dei frutti posti davanti a lui.

Più frequentemente il Genio è rappresentato come figura maschile togata, con cornucopia e con una patera in mano; può essere giovane e imberbe o anziano e barbuto; in quest'ultimo aspetto rappresenta il *Genius Senatus* o il *Genius Populi Romani*.

Tra le divinità che hanno i serpenti quali loro attributi si possono ricordare: Asclepio, Apollo Delfico, Ermes, Igea, Zeus, Atena, Demetra, Trittonemo, il dio frigio Sabazio e Mitra. Chiome serpentine si agitano sul capo di Medusa e delle Gorgoni, delle Erinni o Eumenidi, talora delle Graie; a Roma, serpenti simboleggiano talvolta i Lari o Mani, gli spiriti dei defunti; nel mondo mediterraneo il serpente è emblema della Grande Madre.¹⁷

Soggetta a ripetuti atti vandalici che hanno causato anche l'asportazione di alcune parti decorative, l'apparato scultoreo ha in parte perso l'antica valenza simbolica: rimane inalterata soltanto la figura enigmatica del Genio diversamente interpretata dai vari eruditi (Di Benedetto, Torremuzza, La Monica...), come si leggerà nel capitolo 5°.

1.4. Analisi stilistico-formale

Dall'ombra di una nicchia, addossata ad una parete della piazzetta Garraffo, seduta su una rupe, si scorge la figura del Genio di Palermo investita dalla luce che colpisce con intensità le superfici variamente inclinate, creando un gioco anche di gradazioni chiaroscurali intermedie, proiettate dalla semicircularità delle pareti che sembrano avvolgere in senso protettivo la statua, a sua volta, figura protettrice.

Lo scultore Pietro de Bonitate sembra aver realizzato l'opera nella fase matura della sua attività (primi anni ottanta del '400), dopo la sua stretta collaborazione artistica con Francesco Laurana.

Nella statua persiste ancora un gusto tardogotico che è rimasto radicato nella cultura del Bonitate, anche se non si può negare che, talvolta, sia riuscito ad avvicinarsi alle qualità espressive del Laurana.

La linea goticamente segnata del mantello – che copre la figura soprattutto nella parte posteriore (non visibile dall'osservatore) ricadendo in parte sul petto e sugli arti inferiori – del serpente – delineando un andamento rigido a doppia S – e della lunga barba – che all'altezza del mento si sdoppia in due parti distinte riproponendo, in scala minore, lo stesso movimento lineare a doppia S del serpente – ha una matrice medievale.

Quest'ultima si può leggere anche nella fissità e nella fermezza dello sguardo, con i grandi occhi sbarrati che guardano fisso davanti a sé, isolato in una sfera sovrumana, e nella testa, perfettamente frontale (*fig. 22*).

Un'impassibilità maestosa e severa che sembra richiamare la «*maiestas*» della romanità, caratterizza la figura scultorea dall'aspetto ieratico, apparentemente priva di qualsiasi cenno di moto, di espressività facciale, di resa delle emozioni (*fig. 5*).

La particolarità del modellato della barba si può riscontrare nella statua di San Giovanni Evangelista di Donatello (1418-1415), così pure nella sta-



Fig. 22. Particolare della statua del Genio a piazza Garraffo: il volto.

tua di San Giacomo Maggiore di Antonello Gagini di epoca più tarda (conservata nel Museo Pepoli a Trapani).

Sempre il modellato della barba, ma anche la postura degli arti superiori e delle mani, si possono ritrovare nella statua di San Giovanni di Antonello Gagini, in Castelvetrano (*figg. 23, 24, 25*).

Dal punto di vista compositivo si nota una dicotomia tra staticità e accenno di moto: l'inclinazione pressoché a 45 gradi degli arti superiori che accolgono e sostengono amorevolmente il serpente, umanizza la statua e incanala il senso del movimento nel serpente, l'elemento scultoreo che maggiormente dinamizza la composizione.



Fig. 23. Donatello, statua di S. Giovanni Evangelista. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 24. Antonello Gagini, statua di S. Giacomo maggiore, marmo alabastrino. Trapani, Museo regionale «A. Pepoli».



Fig. 25. Antonello Gagini, statua di San Giovanni Battista a Castelvetrano.

Lo sguardo concentrato, la sicurezza della postura orgogliosa e del gesto altruista trasmettono un senso di altissima dignità e di forza morale.

Alla fermezza fisica si accompagna la consapevolezza della propria forza interiore, morale e simbolica.

Sicuramente la scultura rivela il nuovo interesse per l'uomo, per il suo equilibrio razionale, per il suo essere «misura delle cose», tipici dell'umanesimo.

Del resto il tema della statua è già di per sé umanistico, così come il nuovo modo di comporre entro spazi e volumi precisi, misurati, all'interno di una cubatura ideale.

Nel periodo gotico le sculture non erano più necessariamente inglobate integralmente nello spazio architettonico ma iniziano, anche, ad essere addossate ai vari elementi portanti.

Le statue a tuttotondo fino al Rinascimento furono sempre collocate a ridosso di pareti, entro nic-

chie o sotto le architravi, mai isolate e indipendenti. La linea, protagonista assoluta nella scultura gotica nel '400, trasforma le masse in piani che delimitano la porzione dello spazio in cui è racchiusa la figura e quella intorno ad essa.

La scultura a tuttotondo perde, quindi, il ruolo decorativo e subalterno che aveva durante il periodo gotico, per assumere un ruolo da protagonista, sviluppandosi nello spazio ormai conquistato attraverso l'espansione del suo movimento.

Dal repertorio iconografico gotico sembrano provenire i motivi zoomorfi che s'intravedono appena nella parte laterale sinistra della rupe sulla quale è seduto il Genio, fuoriuscenti dal blocco lapideo (*fig. 26*).

La profondità prospettica, nella rigorosa squadratura a cubi sovrapposti, viene suggerita soprattutto dal movimento semicircolare del serpente nella sua parte inferiore e terminale, divenendo appoggio ideale dei piedi della figura, e dalla postura degli arti inferiori leggermente divaricati.

I volumi sono nitidi e precisi con pochi particolari decorativi; le linee, ferme ed essenziali, esprimono la fermezza e la dignità del personaggio raffigurato che regge sul capo una corona finemente decorata che ha come sfondo, non a caso, una conchiglia, simbolo di nascita, di fertilità, di maternità, dell'accogliere e del lasciar fluire la vita: una simbologia che, come si vedrà più avanti, si lega molto bene a quella della figura scultorea.

Pietro de Bonitate rispecchia, quindi, il clima di elegante compromesso tra tardo-gotico e Umanesimo e, nella sua produzione – così come in quella di Donatello, di Lorenzo Ghiberti, di Jacopo della Quercia (sicuramente suoi punti di riferimento) – riscontriamo caratteri classici e anticlassici, umanistici e antiumanistici.

L'immobilismo quasi arcaico della statua, spezzato soltanto dal ritmo sinuoso del rettile, non rag-



Fig. 26. Motivi zoomorfi all'interno della nicchia dove è seduto il Genio a piazza Garraffo.



Fig. 27. Pietro de Bonitate, decorazione della cuspide del Portale del Duomo di Messina, 1468-77, marmo.

giunge la sublimazione formale delle sculture del Laurana, permeate spesso da una purezza e da una bellezza astratta e idealizzata che risentono della lezione di Piero della Francesca e di Antonello da Messina.

Il corpo del Genio plasmato come se fosse la figura di un fanciullo (con il volto da vecchio) senza risalti anatomici, è distante dal realismo di Donatello, dal suo recupero della forma classica e dalla sua ricchezza di soluzioni plastiche.

Basti osservare le sue figure dei Profeti (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo) scolpite tra il 1420 e il 1430, per accorgersi di tutta la sua forza innovatrice.

Il plasticismo di Pietro de Bonitate si traduce, invece, nell'uso di larghi piani che offrono un maggiore campo alla luce; il rilievo nitido e tenue, la salda fermezza dei volumi, la levigatezza dei piani plastici costituiscono i caratteri principali della sua opera.

La compostezza della figura esprime, pertanto, la sua forza iconologica, la serenità cosciente di colui il quale sa di poter elevare lo spazio fisico intorno a sé a spazio mitico.

Le statuette che originariamente erano situate nelle nicchie laterali della fontana (oggi andate perdute) rispecchiano maggiormente i caratteri stilistici e plastici dello scultore lombardo il quale in esse sembra esprimere maggiormente la componente gotica della sua formazione.

Sembra qui riprendere l'impostazione degli angeli situati sulle guglie del portale del Duomo di Messina (1468) (*fig. 27*).

La resa del panneggio, l'espressività dei volti, l'acconciatura dei capelli e il ritmo compositivo in generale sono gli elementi che accomunano le sculture messinesi e quelle palermitane che, inoltre, poggiano su delle basi quadrangolari pressoché identiche per la particolarità della modanatura, caratterizzata da una gola a incasso.

Geometria e proporzioni

Dopo aver effettuato il rilievo metrico e fotografico, è stato possibile individuare i sistemi proporzionali e compositivi dell'apparato scultoreo.

La statua rispetta le proporzioni medie dello scheletro dell'uomo; prendendo come modulo la testa (misurata dal mento alla sommità del cranio), l'altezza totale della figura in posizione seduta si ha ripetendo sei volte e mezzo il modulo. La statua misura ml. 1,34, mentre la misura della testa è di cm 20,5.

Si rientra perfettamente nelle misure medie dell'uomo che, in posizione seduta, misura cm 131/cm 147 (sei volte e mezzo la testa) (*tav. 3*).

Esaminando il volto da un punto di vista geometrico e proporzionale, si sono individuate delle proporzioni auree governate da numeri irrazionali infinitesimali (1,61803398874989484...); la misura del cranio si pone come segmento aureo rispetto alla distanza che va dalla estremità superiore della testa sino al naso; così pure la misura tra la sommità della testa sino agli occhi è in relazione aurea con quella

tra l'apice del capo sino al naso ($AB:AC = DE:DF$).

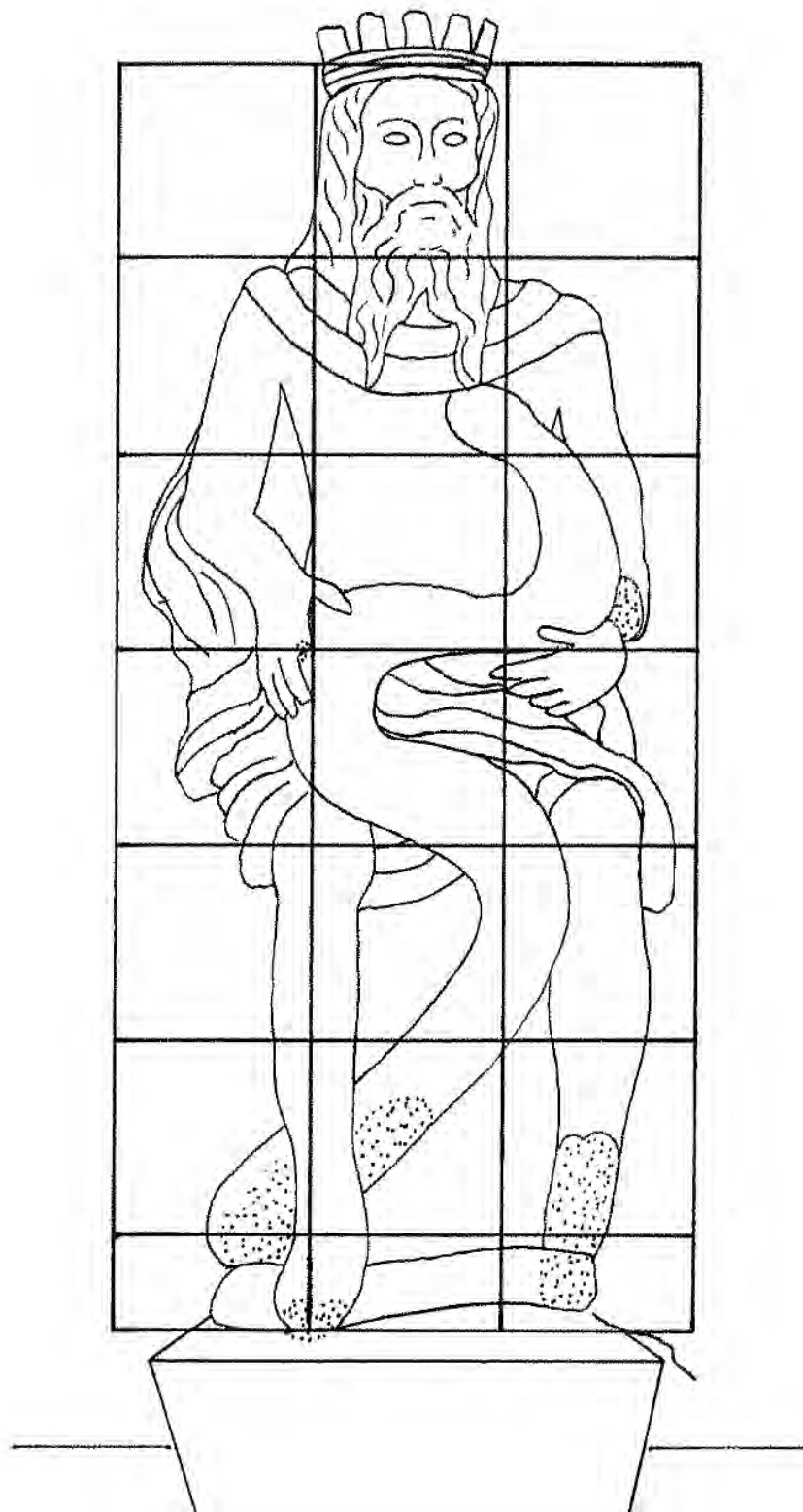
Si è, inoltre, evidenziato un rettangolo aureo i cui lati corrispondono rispettivamente alla distanza fra gli occhi e alla misura mento-arcata sopraccigliare (GHIL) (*tav. 4*).

Pertanto, nella scultura vengono applicate le norme proporzionali classiche in base alla conoscenza delle regole auree della numerologia pitagorica e platonica.

Per quanto riguarda lo studio dello schema compositivo (*tav. 5*), la figura scultorea non è perfettamente simmetrica rispetto al suo asse mediano.

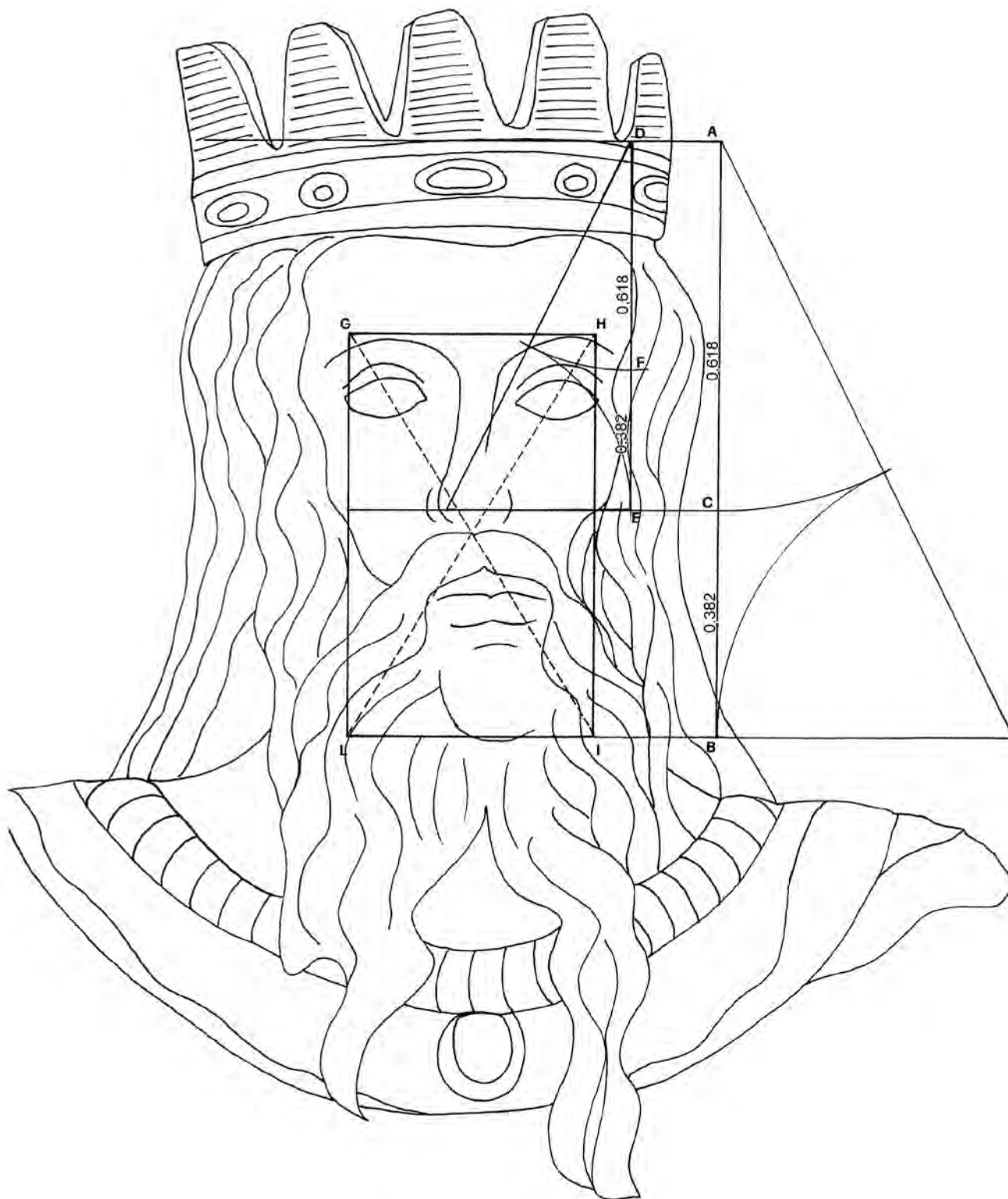
La simmetria viene rispettata dalla testa sino al busto; gli arti inferiori risultano, invece, asimmetrici rispetto all'asse: ciò conferisce alla scultura marmorea il senso della profondità.

Il punto F rappresenta il punto di fuga delle due rette che seguono l'inclinazione degli arti inferiori. Il serpente dà origine ad un movimento morbido e flessuoso a doppia S, rompendo il rigido schema frontale della statua.

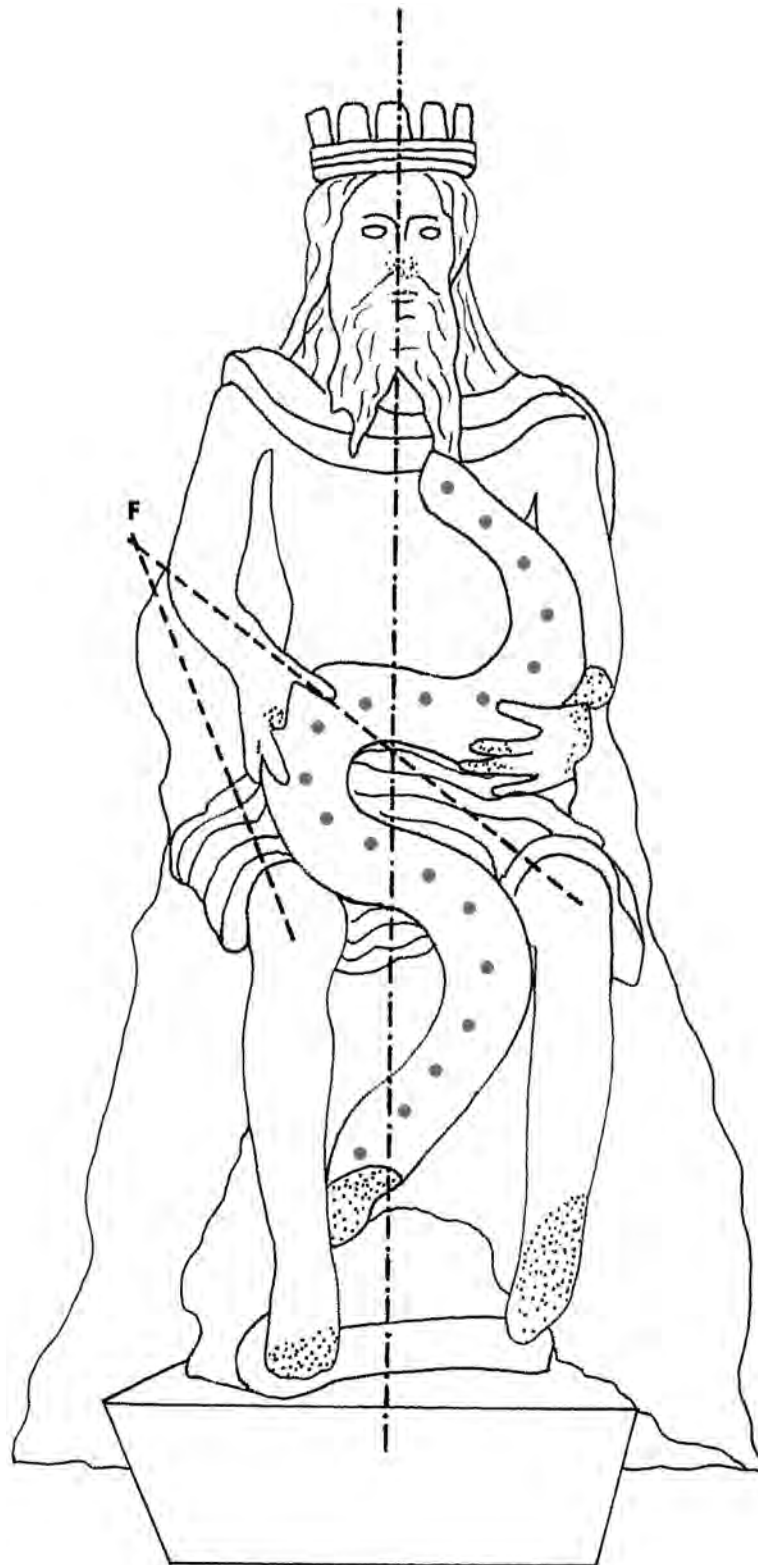


Tav. 3. Studio delle proporzioni della statua del Genio a piazza Garraffo. Sono rispettate le proporzioni medie dello scheletro dell'uomo in posizione seduta.

h. tot.=ml. 1,34 testa=ml. 0,205 modulo= $6\frac{1}{2}$ misura della testa
Scala 1:10



Tav. 4. Studio delle proporzioni della testa del Genio a piazza Garraffo. Le proporzioni auree basate sul numero irrazionale $\phi = 1 + \sqrt{5}/2 = 1,618\ 033\ 988\ 749\ 894\ 84\dots$, si riscontrano tra la misura del cranio rispetto alla distanza che va dall'estremità superiore della testa sino al naso ($AB:AC=AC:CB$); così pure la sommità della testa sino agli occhi rispetto alla misura tra l'apice della testa sino al naso ($DE:DF=DF:FE$). Si è, inoltre, evidenziato il rettangolo aureo GHIL. Scala 1:2.



Tav. 5. Analisi della struttura compositiva della statua del Genio a piazza Garraffo. La simmetria viene rispettata dalla testa sino al busto. Il punto F rappresenta il punto di fuga delle due rette proiettanti gli arti inferiori. Il movimento a doppia S del serpente rompe il rigido schema frontale della statua. Scala 1:10

1.5. L'intenzionalità dell'artista

La cultura dell'artista in rapporto alla tradizione figurativa a lui precedente e contemporanea e in relazione al contesto socio-culturale di elaborazione dell'opera.

In Sicilia il Rinascimento approda solo nella seconda metà del Quattrocento e, in particolare, per quanto concerne la scultura, il rinnovamento stilistico si deve certamente a quei maestri lombardi e carraresi che, giunti a Palermo dopo i lavori per l'arco di Alfonso d'Aragona a Napoli, aprirono nel capoluogo siciliano diverse botteghe molto attive, permettendo così il raggiungimento del più alto livello scultoreo siciliano che risente dell'influenza del Rinascimento fiorentino e della cultura umanistica, diffusasi nella corte napoletana.¹⁸

Un importante documento risalente al 18 settembre del 1487, il «*Privilegium pro Marmoraiis et Fabricatoribus*», elenca una decina di scultori e oltre venti «*fabbricatori*», architetti e capomastri, molti dei quali erano immigrati in Sicilia provenendo dalla Lombardia, dalla Campania, dalla Spagna, dalla Francia e dalla Dalmazia.¹⁹

Il documento si apre con il nome dello scultore Domenico Gagini e, al secondo posto, si legge il nome di Pietro de Bonitate, lo scultore lombardo attivo in Sicilia dal 1466 al 1501 (al quale si attribuisce la statua del Genio di piazza Garraffo), la cui opera e il cui contributo, al furore plastico rinascimentale che rapidamente pervase l'intera isola, è stato per parecchio tempo trascurato; egli, infatti, è stato considerato erroneamente da qualche studioso del passato un semplice «*marmoraro*» e un «*taglia-pietra dozzinale*».²⁰

È certa la sua collaborazione con Domenico Gagini e Francesco Laurana, le due maggiori figure che – nel decennio successivo alla morte di Alfonso d'Aragona e alla chiusura del cantiere di Castelnuovo – dominarono in assoluto, così come si evince negli atti siciliani, la storia della scultura del Quattrocento in Sicilia.²¹

Il 2 Giugno 1468 viene commissionata al Laurana la decorazione di una cappella nella chiesa palermitana di S. Francesco d'Assisi per il «*magnifico signore e regio milite*» Antonio Mastrantonio, da eseguire insieme allo scultore lombardo Pietro de Bonitate, già, in precedenza, suo collaboratore a Sciacca; in questa cappella si evidenziano le differenze stilistiche dei due scultori.

Il 31 Ottobre 1468, durante i lavori per la cappella Mastrantonio, Pietro de Bonitate ricevette l'incarico di completare in un biennio (ma in realtà i lavori durarono nove anni) la decorazione del portale del Duomo di Messina, iniziata all'inizio del '400 dallo scultore laziale Baboccio da Piperno il quale lasciò incompiuta la parte superiore in seguito alla sua morte (1435). In tale opera lo scultore lombardo, discostandosi dal linguaggio di Francesco Laurana, dovette almeno inizialmente adeguarsi al goticismo del Baboccio; si osserva invece un avvicinamento ai repertori rinascimentali lauraneschi nella decorazione della cuspide. In particolare, nel tondo centrale con l'incoronazione della Vergine, negli angeli sui pinnacoli e nell'angelo annunziante, l'artista sembra riprendere i caratteri delle opere di Sciacca (portale della chiesa di Santa Margherita) e della cappella Mastrantonio.

Dalle opere messinesi, in parte poste in situ sul portale del Duomo e altre in frammenti conservate nel Museo Nazionale di Messina, si possono riscontrare alcuni dei suoi modi stilistici del periodo: «chiaramente goticeggianti alcuni, ma non privi di interesse, ed altri più decisamente lauraneschi che appaiono infatti già nella statua dell'Annunziata».²²

Dopo i lavori di Messina, Pietro de Bonitate viene incaricato, nel 1472, di realizzare un soglio reale per la Cattedrale di Palermo per il viceré Ximenes de Urrea, in sostituzione di quello fatto demolire qualche anno prima dall'arcivescovo Nicolò Puxader, per la costruzione di nuovi stalli corali.

Dell'opera, purtroppo, non resta più nulla: essa verrà distrutta nel 1781, anno in cui l'architetto Ferdinando Fuga intervenne nel Duomo palermitano.

Sappiamo (dal Gulotta) che nel 1483 era impegnato a scolpire la figura del Genio di Palermo a

piazza Garraffo. Si sono citate alcune delle opere dove si evidenzia maggiormente lo stile ancora goticeggiante dello scultore lombardo che tenta, talvolta, di accostarsi agli ideali estetici del classicismo rinascimentale.

Il Genio di Palermo
a Palazzo Pretorio

Il Genio di Palermo a Palazzo Pretorio

2.1. Breve riferimento storico

Una delle sculture del Genio si trova all'interno del Palazzo Pretorio o delle Aquile, sede del Municipio, nello scalone che conduce al piano nobile, all'altezza del primo pianerottolo (fig. 28).



Fig. 28. Apparato scultoreo del Genio di Palermo a Palazzo Pretorio.

Il Palazzo Pretorio – il monumento civico più rappresentativo della città – si affaccia sulla piazza e sulla fontana omonima. Edificato nel 1470, sotto il pretore Pietro Speciale, ampliato tra il 1553 e il 1572 e poi nel XVII secolo su progetto di Mariano Smiriglio, il palazzo assume l'attuale forma in seguito ai lavori di ripristino intrapresi nel 1874 fino al 1891.

Le varie parti dell'apparato scultoreo del Genio sembra che abbiano una diversa provenienza; si suppone che esse siano state assemblate alla fine del XVI secolo.

È stata recentemente confermata la provenienza della statua del Genio dalla bottega di Domenico Gagini (mentre sono certamente del Gagini le sculture del capitello) e si suppone che ci sia stato un intervento dello scultore Gabriele di Battista.

Il monumento risulta essere «un aggregato di parti raccolte e messe su nel 1596».

Nel volume di Provviste per l'anno 1596-97 si trova una lettera viceregia relativa alla sua prima collocazione nel palazzo comunale e convalida l'asserzione della lapide del 1596 e la narrazione dell'Auria.

«Stando alle quali, si viene a conoscere che la statuetta stette, per molti anni prima, negletta e buttata al suolo, chi sa dove; ma, costruita nel 1595 dal Pretore Aleramo Del Carretto l'antica

scala, preesistente all'odierna, il Pretore seguente, D. Francesco Del Bosco, Conte di Vicari, coll'autorità e col concorso del Presidente del regno Marchese di Geraci, la fece nel 1596 collocare decentemente nel primo ripiano della scala e del modo stesso come oggi si vede. Indi, nel 1716, in occasione del trasferimento dei marmi, ove erano le antiche iscrizioni romane, dal prospetto meridionale in quello occidentale, la statua, colle conche e con tutto il resto, tolta dal luogo antico, fu situata nel secondo ripiano, dentro una nicchia costruita apposta, e la tavola marmorea venne incastrata

sopra una finestra, presso alla nicchia²³ [...]; ma rovinato quasi il palazzo da quel lato nel terremoto del 1823, fu levata dalla nicchia e ricollocata nel punto ove oggi si ammira [...]. La lettera viceregia dei 28 febbraio 1597 colla quale il Ventimiglia approvò tutte le spese fatte nei due anni antecedenti per l'abbellimento del palazzo civico e per la erezione della statueta nella scala dello stesso (vol. di Provviste, f. 178 V^o)».

La lettera riporta la cifra di onze ottocentottanta che serviva per «lo adornamento della statua di Palermo in sul principio delli scali [...]».²⁴

2.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica

La scultura è costituita da diverse parti distinte: la composizione, alta m. 4,60 (compresa la statua del Genio), è retta da una colonna di porfido rosso che poggia su una base di marmo grigio di Billiemi. La statua è in marmo bianco di Carrara.

Per le caratteristiche del marmo grigio di Billiemi, del marmo bianco di Carrara e per la tecnica di lavorazione si veda il capitolo 1°.

Il porfido rosso (dal latino *lapis porphyrites*) è una pietra molto utilizzata nell'antichità non solo per il suo elevato pregio estetico ma anche per i significati simbolici connessi al colore della porpora, riferito alla persona dell'imperatore quale incarnazione della divinità. Compare nell'Editto di Diocleziano come il «marmo» più costoso, insieme al porfido verde di Grecia. Il luogo di escavazione è il deserto orientale egiziano, sul monte Jebel Dokan. È composto da: porfirite (da cui il nome) e fenocristalli di oligoclasio pigmentati di rosso da una varietà di epidoto di manganese.

Il porfido rosso ha un fondo rosso vivace simile alla porpora, con dei punti o cristalli di un bianco cristallo. Meno stimato è quel porfido che ha il fondo rosso cupo ed i cristalli o di bianco livido o di bianco confuso col rosso. L'infimo porfido rosso è quello che gli scalpellini chiamano bastardone il quale ha il fondo pavonazzo con macchie grandi nere punteggiate di bianco. Il porfido utilizzato nella colonna di Palazzo Pretorio ha un colore rosso cupo con dei punti color bianco livido.

Il porfido rosso, già impiegato in epoca tolemaica con finalità decorative, è stato introdotto a Roma probabilmente dal I secolo a.C. con sporadiche applicazioni in età repubblicana e nei primi anni dell'impero; è stato molto utilizzato nell'epoca bizantina.

I romani hanno molto impiegato questa pietra per statue, sarcofagi, elementi architettonici e decorativi come colonne, conche, tarsie pavimentali, ecc.

Soprattutto dal III secolo i significati simbolici

del porfido rosso hanno sempre più imposto l'impiego di questa pietra alla ritrattistica.²⁵

Per quanto riguarda la realizzazione delle colonne si utilizzava, nel passato, generalmente la tecnica dello smusso, la lavorazione preliminare effettuata dopo la squadratura del blocco mediante utensili a percussione (subbia, gradina, scalpello) per raccordare due piani convergenti mediante una superficie curva.

Nel blocco squadrato, la cui lunghezza era corrispondente a quella del fusto, si applicavano le seguenti fasi di lavorazione: prima si segnano sulle facce minori del blocco i diametri terminali del fusto mediante la collimazione di due righe; poi si esegue il taglio del fusto progressivamente a otto lati, sedici, ecc.; si scolpisce l'entasi seguendo una dima di legno che si accosta sulle superfici verticali del fusto; si esegue a occhio la stonatura finale delle facce.

Altro procedimento di lavorazione per la realizzazione di colonne consisteva nello sbizzare il fusto in fasi successive mediante l'ausilio di sagome. Si realizzavano degli intagli in serie fino a raggiungere la superficie finita e si procedeva all'esportazione del materiale in eccesso e alla rifinitura finale.

Superfici concave per vasche ed elementi architettonici erano realizzate utilizzando delle dime, attraverso le quali si procedeva a un minuzioso lavoro di intaglio e di asportazione della pietra in eccesso.

Nota di restauro e stato di conservazione

La statua fu restaurata nel 1596 per essere collocata nel palazzo civico; non si sa se, a quel tempo, sono state apportate delle alterazioni stilistiche.

Attualmente, la statua presenta uno stato di conservazione pressoché buono; tuttavia, necessita di un intervento di pulitura per la rimozione delle polveri depositate sulla superficie che hanno inevitabilmente causato l'oscuramento del colore originario del marmo di Carrara.

2.3. Analisi iconografica

La statua del Genio si trova al centro di una lastra che copre una conca posta al di sopra di una colonna in porfido; sul bordo del largo vaso si legge una scritta in latino: «PANORMUS CONCA AUREA SUOS DEVORAT ALIENOS NUTRIT».

Questa conca sta in cima a una colonna di breve altezza, di età più recente (forse ottocentesca); la colonna presenta un fusto in porfido rosso, terminante nella parte superiore con una sorta di capitello molto sviluppato in lunghezza, decorato con una schiera di figure in altorilievo e uno scudo con la scritta «Fidelitas». Sopra lo scudo è scolpita in bassorilievo una donna che allatta.

La colonna, a sua volta, è innestata su un elemento antico con una lunga iscrizione funeraria dai caratteri minuscoli, adornato da sei tondi con delle scene raffigurate che alludono alla iscrizione.

La colonna di porfido rosso poggia su una base di marmo grigio ed è affiancata da due paggi seduti. In uno dei tondi dell'elemento centrale si distingue una pira che brucia e negli altri un uccello che potrebbe essere un pellicano o l'Araba Fenice (figg. 29, 30, 31, 32).

Gaspare Palermo, nella sua *Guida*, descrive così l'opera: «Proseguendo la salita si presenta in una gran nicchia ornata di marmi il Genio di Palermo con la epigrafe scritta in uno scudo – Fidelitas – sostenuto da una mezza colonna di porfido nella quale sono incavate diverse fenditure che servono di campioni per la diversa grossezza delle tavole di fuori regno vendibili. Il Genio suddetto sta assiso sopra un sasso e questo dentro un'ampia conca nell'orlo della quale sta scritto Panormus...».²⁶

In particolare, nel capitello della colonna troviamo dei bassorilievi, intervallati da sei puttini e racchiusi all'interno di sei ghirlande (corone di foglie), raffiguranti diverse azioni di una donna e di un'aquila.



Figg. 29-30. Il capitello e un suo particolare.

Si scorge, in un rilievo, una donna che porge il cibo all'aquila, in un altro le dona una bevanda in un vaso, nel terzo si vede l'aquila che porge una preda alla donna, nel quarto si osserva nel becco dell'aquila un fanciullo, nel quinto la donna in posizione supina, come se fosse morta, con l'aquila che svola su di essa, nell'ultimo l'aquila vuole gettarsi su una grande fiamma (figg. 31, 32).

L'iscrizione sulla conca dice: «*Est celebris aquilae gloria educatam a virgine retulisse gratiam aves primo mox aggerentem defuncta postremo in rogam accensum eius iniecissee sese et simul conflagrasse*» (tratta da Plinio, libro 10°, capitolo 5° della sua storia naturale: «*Celebris apud Seston urbem aquilae gloria est: educatam a virgine retulisse gratiam aves primo, mox deinde venatus adgerentem, defuncta postremo in rogam accensum eius iniecissee sese at simul conflagrasse*»).

Nel 1886 si scriveva che «si viene a conoscenza che la statuetta del genio di Palermo stette per molti anni negletta e buttata al suolo chissà dove».²⁷

Le due statue accanto alla colonna di porfido rosso raffigurano due genietti, uno con lo scudo dell'aquila palermitana (divenuta lo stemma di Palermo per la fedeltà e la devozione ai romani), l'altro con le armi dei Ventimiglia e dei Barresi (figg. 33, 34).

Sembra che sotto il governo del vicerè Giovanni Ventimiglia, marchese di Geraci, sposato in seconde nozze con una Brancifori-Barresi, si siano raggruppati i vari elementi architettonici e scultorei (la colonna di porfido, il capitello, la conca e la statua di Palermo) che avevano una diversa provenienza e sorte.

Non si sa nulla sulla provenienza dei rilievi che adornano la parte tra la colonna e la conca marmorea.

Le decorazioni scultoree si riferiscono sempre allo stemma di Palermo ed è probabile che appartenessero al fusto di una colonna rinascimentale.

In una carta topografica di Palermo del 1550 si osserva il palazzo Pretorio nella sua primitiva for-



Figg. 31-32. Particolari del capitello.

ma quattrocentesca e una fontana a bacini digradanti di tipo rinascimentale nella piazza antistante. Tale fontana non è certamente quella attuale sita a piazza Pretoria; si tratta, pertanto, di una precedente fontana sostituita alla fine del '500 con quella fiorentina scolpita da Francesco Camilliani. L'Accascina suppone che i pezzi della prima fontana siano stati ricomposti nel 1596 all'interno del palazzo Pretorio nel modo che attualmente si vede. È probabile, quindi, che le parti scultoree facevano parte di un elemento centrale situato tra un bacino più grande e uno più piccolo di una fontana. Tale

ipotesi è avallata dal fatto che le decorazioni si riferiscono sempre all'aquila, simbolo del Senato palermitano e, quindi, dovevano appartenere o al palazzo Pretorio o alla piazza Pretoria.

Inoltre, la scelta iconografica di motivi decorativi che esaltavano la devozione di Palermo a Roma – le storie dell'aquila sul testo di Plinio – rispecchia il clima culturale umanistico di Palermo nel '400, favorito da Pietro Speciale. «In questo clima, Domenico Gagini ebbe ad ideare la fontana per il Palazzo Pretorio scegliendo come protagonista l'Aquila, stemma di Palermo, motivo questo che appare, quasi come una firma, nel fonte di acqua benedetto del 1464 documentata opera sua [...]».²⁸



Le opere letterarie più antiche che riportano lo stemma della città sono del XV secolo, come ad esempio quello presente sul frontespizio dell'opera «*Siculi ar Praedicatorum*» di E.T. Fazello del 1560.

Le componenti simboliche delle decorazioni dell'apparato scultoreo rimandano, pertanto, all'iconografia storica della forza e del potere del Senato palermitano, mentre la statua del Genio rientra sempre nell'ambito iconografico della letteratura mitologica e simbolica.

La statua presenta gli stessi caratteri iconografici – anche se con una diversa qualità di esecuzione – della coeva statua di piazza Garraffo.



Figg. 33-34. I due paggi seduti accanto alla colonna di porfido.

2.4 Analisi stilistico-formale

I rilievi che molto probabilmente ornavano la fontana cinquecentesca a piazza Pretoria e successivamente ricomposti all'interno del Palazzo Comunale, sembrano verosimilmente essere di Domenico Gagini. L'Accascina è certa della mano di Domenico Gagini «nei genietti alati a forte risalto plastico con le gambe divaricate divenute quasi una firma [...]» e nelle ghirlande di alloro «che avranno sempre freschezza di linfa ripetute con sommo gradimento in molte opere e nelle ghirlande, sul piano di fondo con nitido scatto plastico e ritmica cadenza si compongono, in vari modi le figure dell'aquila e della donna. E nella parte alta, nell'ascesa delle figure che vanno verso la cavità, in quella sostanza plastica tutta offerta alla luce e all'ombra, con solchi lievi, come timorosi di sciupare il marmo ma evocativi ora di una bocca sospirosa e anelante, ora di piume di riccioli, e soprattutto nella rappresentazione della carità dal largo grembo che accoglie, raccolti al petto i bimbi, è inconfondibile la mano di Domenico Gagini che unisce plasticità di modellazione e nel tempo stesso un pittoricismo ottenuto con sequenze rapide di ombra e luci».²⁹

«Palermo lu pichulu» – il simulacro del nume cittadino collocato dentro il palazzo comunale o *casa di la chitati*, allora in costruzione – viene così chiamato nel registro (precedentemente citato) nel capitolo 1° di conti del tardo Quattrocento della cancelleria municipale di Palermo, conservato presso l'Archivio Storico del comune. Di dimensioni notevolmente minori, rispetto alla coeva statua di piazza Garraffo, il vecchio Palermo sta con i piedi dentro una conca immersi nelle acque che rendono fertile e rigogliosa la Conca d'Oro e la città di Palermo. Dal suo trono, il simulacro marmoreo, domina, protegge, controlla, ammonisce e consiglia i suoi sudditi, gli abitanti palermitani (*fig. 35*).

Da un punto di vista stilistico, la statua evidenzia dei caratteri differenti rispetto a quella del Garraffo, nonostante entrambe risalgono al medesimo



Fig. 35. La statua del Genio a Palazzo Pretorio.

periodo. La mano di Domenico Gagini sembra si possa scorgere soprattutto nell'espressività del volto e nell'intensità dello sguardo; un volto umanizzato e armonico caratterizza la scultura che, comunque, mantiene ancora una certa rigidità nella postura e nella resa anatomica del corpo (*fig. 36*).

Sembra che, da un punto di vista proporzionale, la statua non rispetti perfettamente il canone classico policleteo: la testa appare leggermente più grande rispetto al corpo e alla larghezza delle spalle, gli arti inferiori si rivelano poco sviluppati rispetto al busto. Si può ipotizzare che il volto sia stato realizzato dal Gagini, mentre il resto del corpo dai suoi collaboratori come, per esempio, Gabriele di Battista. Tali incertezze proporzionali non si evidenziano nella statua di piazza Garraffo (*tav. 6*).

Con fermezza il Vecchio Palermo afferra il serpente che succhia il latte dal suo seno, avviluppan-



Fig. 36. Particolare della statua del Genio a Palazzo Pretorio: il volto.

dosi, formando una accentuata doppia S, al corpo ignudo; nella parte inferiore, la gamba sinistra viene bloccata dal rettile attorcigliato intorno ad essa: qui, si arresta il suo movimento sinuoso.

Il modellato appare morbido e soave; il volto prende risalto manifestando un pittoricismo sensibilissimo con un'accentuazione realistica dei particolari. Il corpo è contraddistinto dalla fermezza del rilievo, senza però l'evidenza di risalti plastici e chiaroscurali, da ampie e morbide superfici ricolme di luce che sembra che risentino degli eclettismi locali e del primo manierismo gaginesco.

È possibile che ci sia stata anche la collaborazione di Gabriele di Battista, scultore lombardo, che si rivela il più vicino al maestro Domenico Gagini, soprattutto nella modellazione morbida e chiaroscurale. Quest'ultima si osserva anche nella barba che scende sino al petto, formando larghe ciocche lievemente ondulate e ben delineate che si separano in due parti distinte sotto il mento. Le mani dalle dita molto sottili, rivelano quella sensibilità pittorica e quella grazia del modellato gaginesco che contrasta con la forza plastica di alcuni particolari anatomici, come le braccia possenti e i polpacci ben evidenziati. Gli occhi e le pupille, definiti dalla linea elegante del contorno, colpiscono l'osservatore per l'incisività, il realismo e

l'espressività intensa dello sguardo che appare non più indefinito e distante ma profondo e vivo.

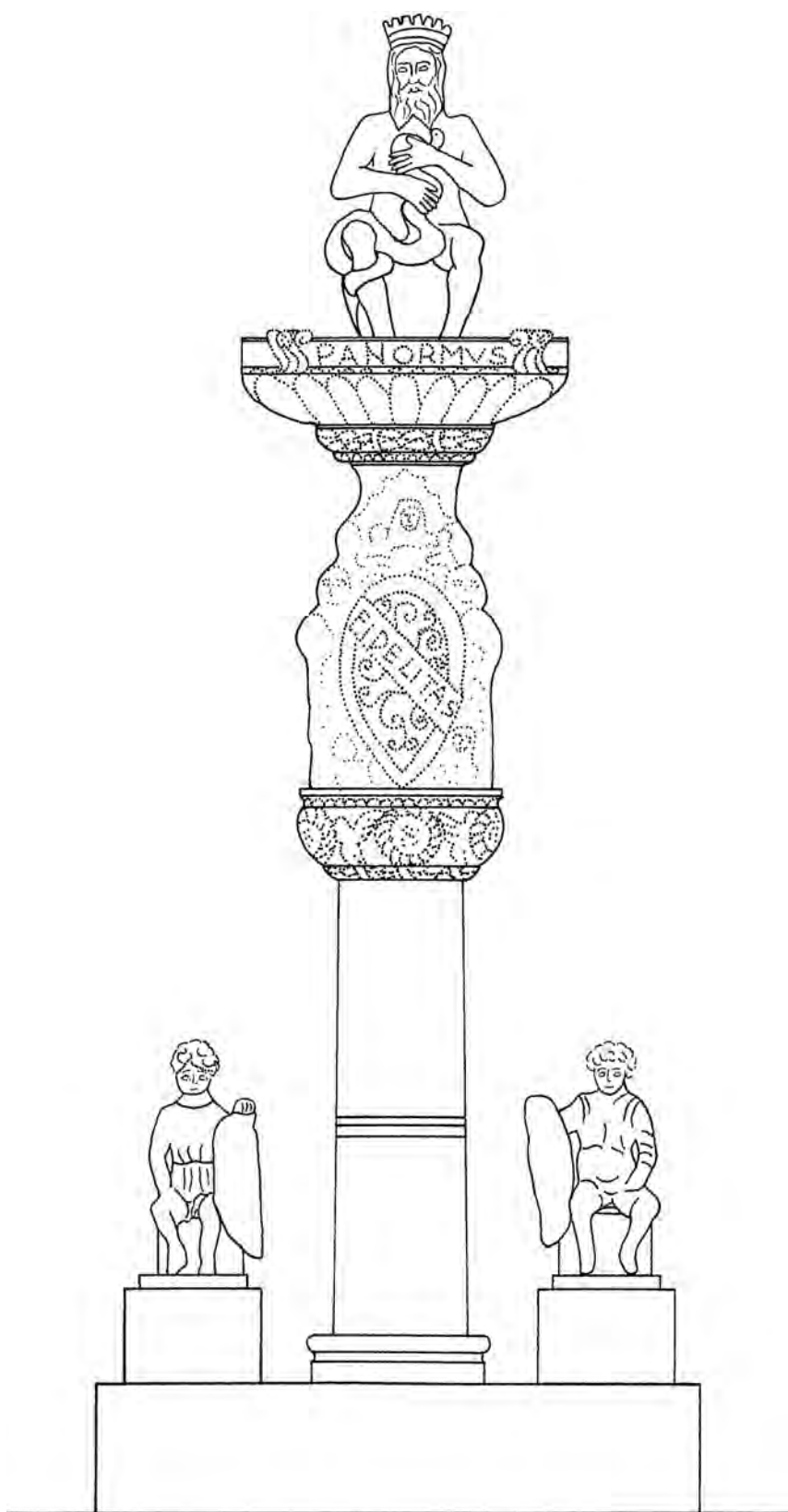
Dall'alto verso il basso è rivolto lo sguardo del Genio che, come un sovrano sul suo trono, manifesta la sua forza, la sua grandiosità e la sua protezione nei confronti del popolo palermitano.

Geometria e proporzioni

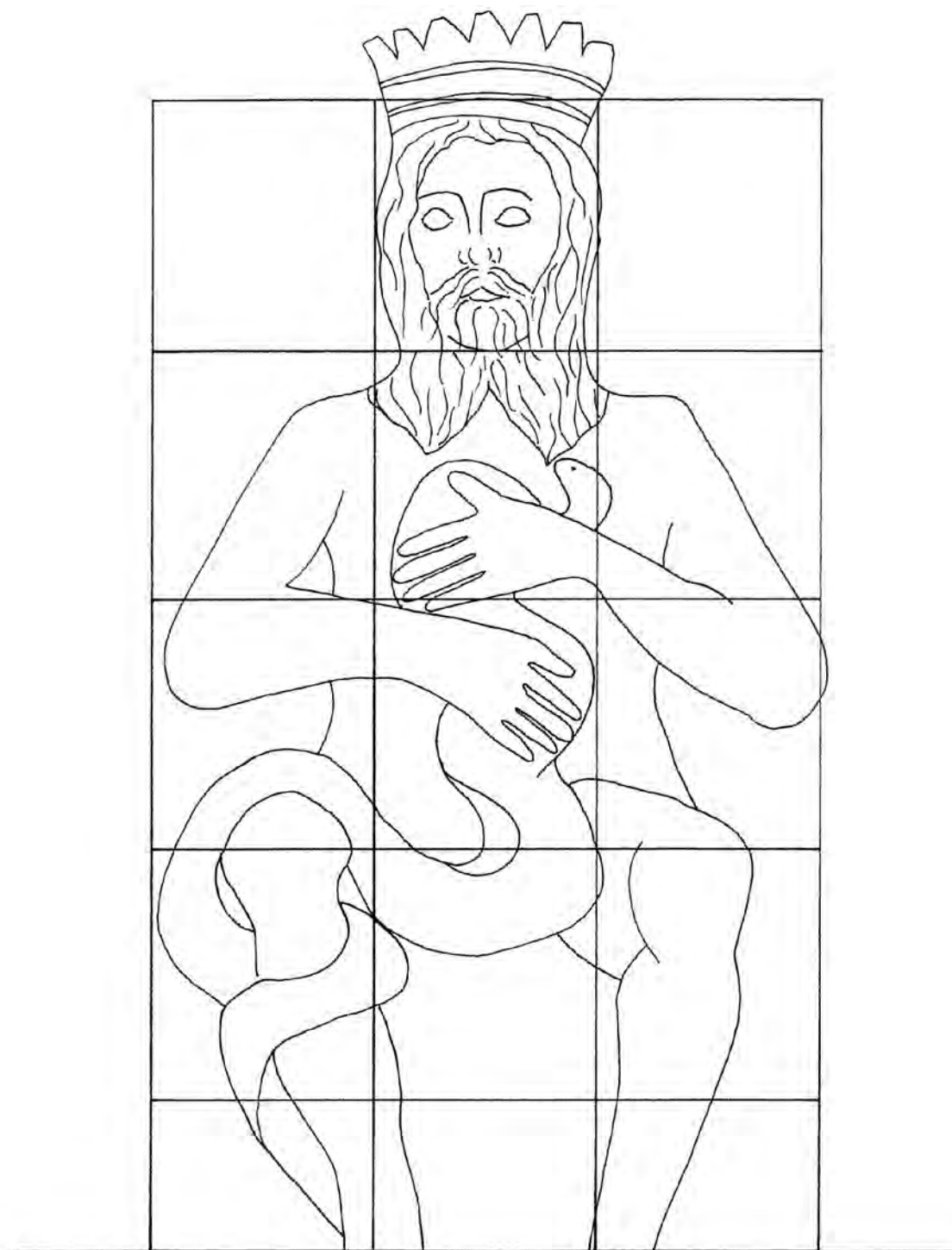
La statua, la cui misura è di 1 ml, non rispecchia il canone policleteo. La testa non è proporzionata rispetto l'altezza della figura; il corpo misura circa 4,5 volte il modulo della testa; quest'ultima risulta, quindi, più grande rispetto al corpo. La larghezza delle spalle è 1,5 volte il modulo della testa; nelle proporzioni medie della figura umana maschile, la larghezza delle spalle dovrebbe essere due volte il modulo della testa (*tav. 7*).

Analizzando la testa si sono riscontrate alcune proporzioni regolate dal numero aureo: la distanza che va dall'arcata sopraccigliare sino al mento rispetto alla distanza dalla bocca al mento ($AB:AC=AC:CB$); la distanza dall'occhio alla bocca rispetto alla lunghezza dal naso alla bocca ($DE:DF=DF:FE$); l'altezza totale del volto rispetto alla misura della distanza dalla fronte sino al limite superiore dei baffi ($GH:GI=GI:IH$) (*tav. 8*).

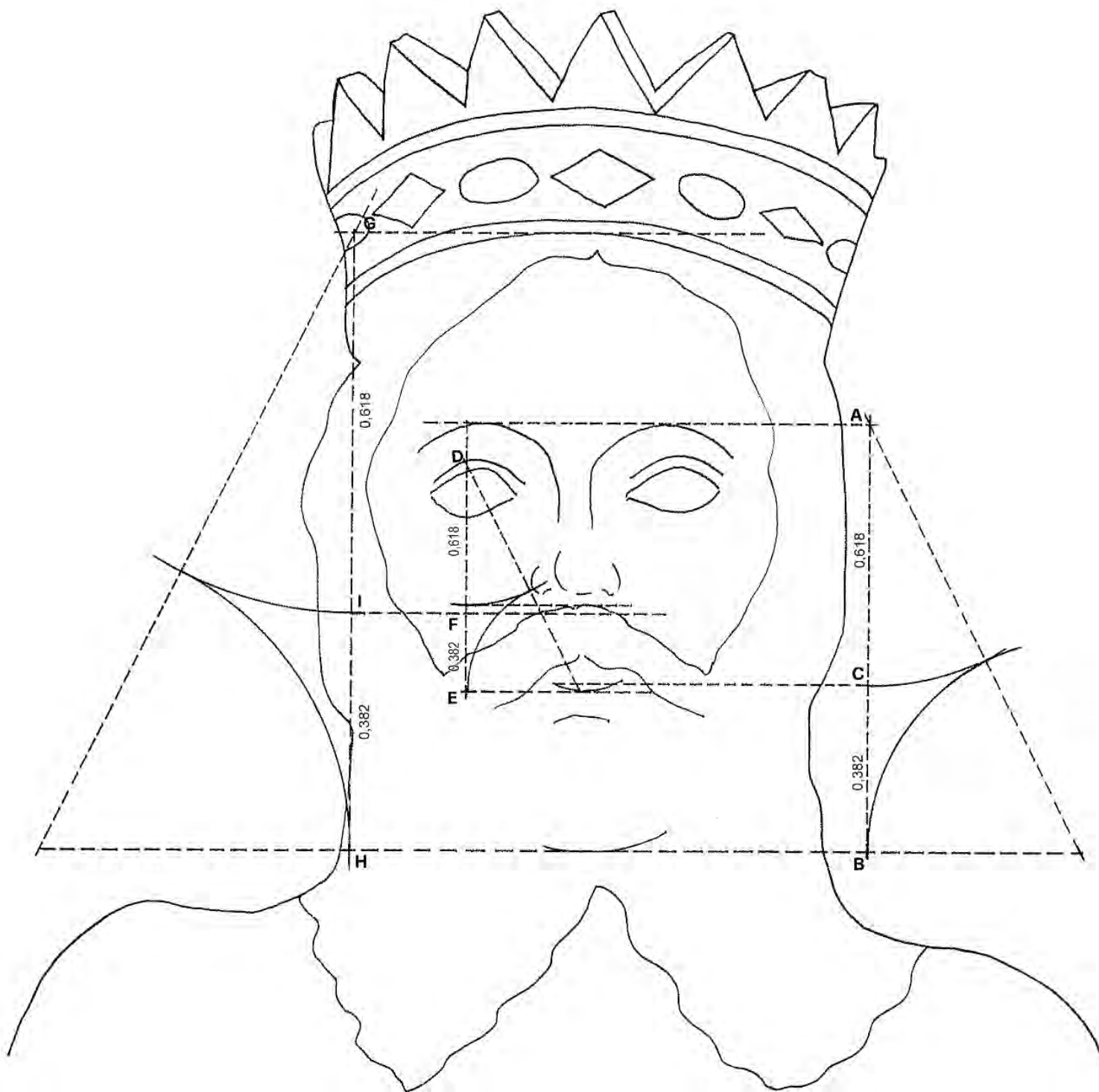
L'analisi compositiva (*tav. 9*) ha evidenziato la simmetria della figura scultorea rispetto l'asse mediano. La composizione è impostata sulla figura triangolare. Le rette proiettanti gli arti superiori s'intersecano in un punto dell'asse mediano. Quelle proiettanti gli assi inferiori risultano tangenti ai gomiti della figura e intersecano le rette degli arti superiori nei punti A e B. La retta orizzontale che unisce tali punti passa per il centro dell'altezza della statua corrispondente alla distanza che va dal punto d'intersezione delle rette passanti per gli arti superiori sino alla sommità della conca dove poggiano i piedi della figura. Il serpente con il suo movimento ad S variamente ripetuto sembra quasi un elemento scultoreo a sé stante, per il suo forte contrasto con la rigidità compositiva della figura.



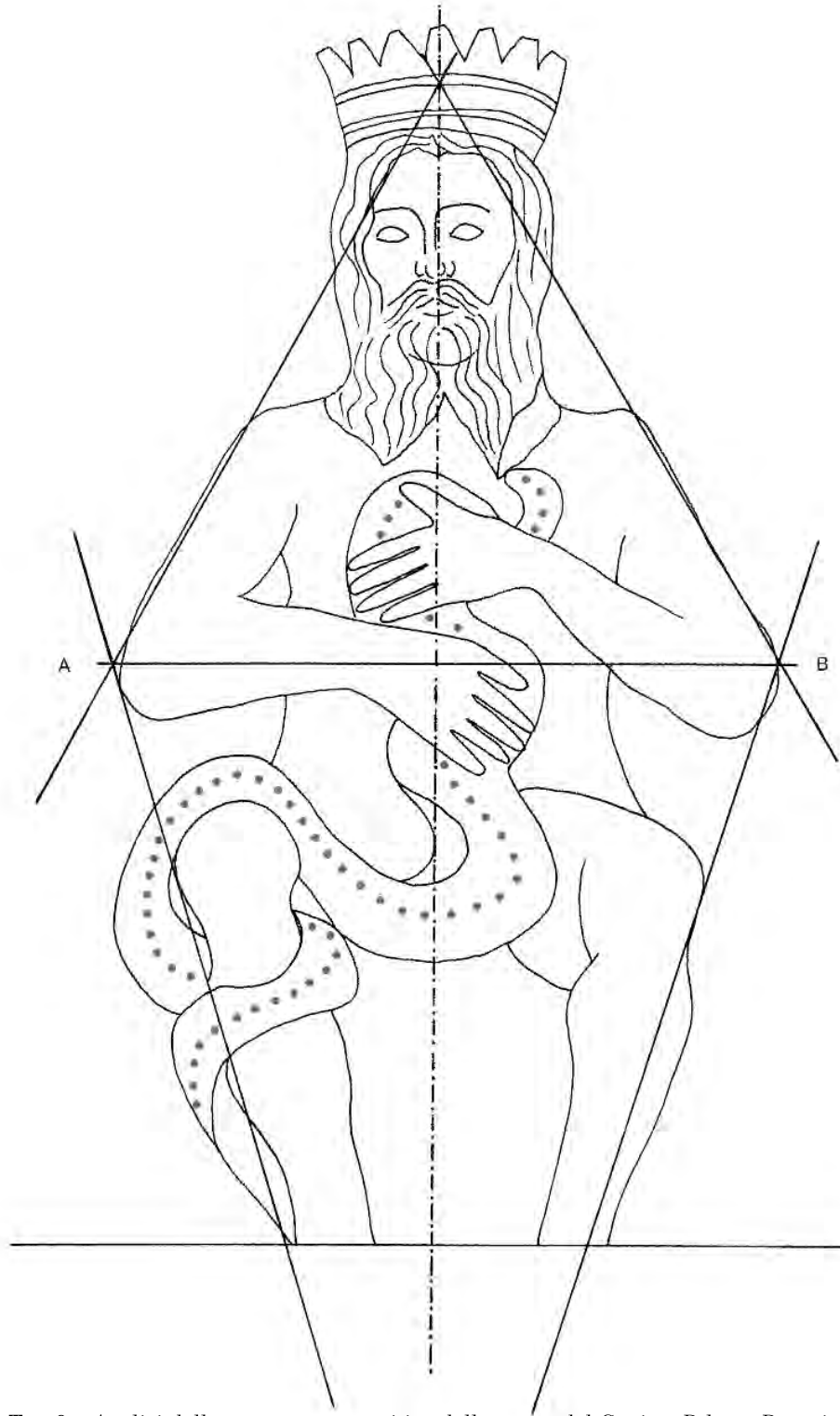
Tav. 6. Rilievo dell'apparato scultoreo con la statua del Genio di Palermo a Palazzo Pretorio. Scala 1:10.



Tav. 7. Studio delle proporzioni della statua del Genio a Palazzo Pretorio. Non è rispettato il canone policleteo. La testa risulta più grande rispetto il corpo.
h. tot. = ml. 1,00
testa = ml. 0,22
modulo = 4 ½ misura della testa
Scala 1:5



Tav. 8. Studio delle proporzioni della testa del Genio a Palazzo Pretorio. Le proporzioni auree basate sul numero irrazionale $\Phi = 1 + \sqrt{5}/2 = 1,618\ 033\ 988\ 749\ 894\ 84\dots$, si evidenziano tra la distanza che va dall'arcata sopraccigliare sino al mento rispetto alla distanza bocca-mento ($AB:AC=AC:CB$); tra la distanza dall'occhio alla bocca rispetto alla misura dal naso alla bocca ($DE:DF=DF:FE$); tra l'altezza totale del volto rispetto alla distanza fronte – limite superiore baffi ($GH:GI=GI:IH$). Scala 1:2



Tav. 9. Analisi della struttura compositiva della statua del Genio a Palazzo Pretorio. La figura risulta simmetrica rispetto l'asse mediano. Le rette proiettanti gli arti superiori e inferiori s'intersecano nei punti A e B. La retta orizzontale che unisce i punti A e B passa per il centro della misura della statua corrispondente alla distanza che va dal punto d'intersezione delle rette proiettanti gli arti superiori sino alla conca. Il movimento flessuoso del serpente contrasta con la rigidità compositiva della figura. Scala 1:5

2.5. L'intenzionalità dell'artista

La cultura dell'artista in rapporto alla tradizione figurativa a lui precedente e contemporanea e in relazione al contesto socio-culturale di elaborazione dell'opera e l'intenzionalità della committenza.

Domenico Gagini arriva in Sicilia nel 1459 e qui, sino al 1492 (anno della sua morte), domina il panorama scultoreo dell'isola.

Nato a Bissone, sul lago di Lugano, intorno al 1430, sembra che si sia formato a Firenze presso la bottega di Filippo Brunelleschi.

Ha lavorato a Napoli, insieme a Francesco Laurana e ad altri scultori, alla realizzazione dell'Arco di trionfo di Alfonso d'Aragona in Castelnuovo, interrotta nel 1458, in seguito alla morte di Alfonso il Magnanimo.

Nel primo periodo del suo soggiorno a Palermo, celebrato e sostenuto dal mecenate nonché suo committente Pietro Speciale, il Gagini fu colui il quale diffuse, insieme a Francesco Laurana, il Rinascimento a Palermo e in Sicilia, riaffermando i valori della forma plastica, del ritmo, della prospettiva come si può osservare nel fonte del Duomo di Palermo.

Tenendo conto dei manierismi e degli eclettismi locali, è fondamentale porre l'attenzione sulle opere datate dal 1480 al 1482 – la Madonna del Soccorso della Chiesa di Santa Maria dei Franchi a San Mauro Castelverde (1480) e l'arca di San Gandolfo a Polizzi (1482) – in quanto esse dichiarano in maniera inequivocabile le qualità stilistiche del Gagini, ovvero una visione pittorica della forma, un modellato morbido accompagnato da delicati contrasti chiaroscurali. Opere che si contraddistinguono dai rilievi nella Cappella del Battista in San Lorenzo a Genova e dalle figure dei trombettieri nell'arco di Alfonso d'Aragona, dove il Gagini si esprimeva attraverso un rilievo evidente e bloccato dal netto contorno delle forme plastiche e dall'evi-

denza lineare dei particolari.

Studiosi come il Di Marzo, Mauceri, Bottari, Valentiner, Meli, Accascina e Kruft (quest'ultimo ha pubblicato in Germania, nel 1972, la monografia *D. Gagini und seine Werkstatt*) hanno condotto importanti e fondamentali ricerche sul percorso stilistico dello scultore bissonese che, dopo una iniziale formazione tardo-gotica lombarda, si lascia coinvolgere dalla cultura rinascimentale fiorentina – come si può osservare nelle sue opere genovesi e napoletane – trasportando tale esperienza formativa e lavorativa in Sicilia. Qui organizza una redditizia bottega colma di collaboratori e allievi che producevano statue in serie; esse venivano solo in un secondo tempo perfezionate dal maestro, soprattutto quelle maggiormente apprezzate dai committenti.

Ciò ha causato, però, inevitabilmente, una involuzione stilistica e una chiusura culturale dovuta al suo isolamento rispetto alla progressiva evoluzione figurativa che, nel frattempo, si assisteva nella penisola.

A proposito della monografia del Kruft, lo studioso nel capitolo *Der «Panormus»* dedica due pagine al Genio di Palazzo Pretorio affermando quanto segue: «Nell'allestimento del Panormus si possono distinguere diverse mani. Soprattutto è nel gruppo delle virtù (le tre virtù teologiche e le quattro virtù cardinali) che si può ravvisare il lavoro di Domenico Gagini. Il movimento delle figure richiama ancora la tradizione della fase napoletana, la quale va dal monumento di Pietro Speciale fino agli anni '70 (Madonna in Licata, 1470). La Caritas, in particolare la testa, è affine alla Madonna di San Mauro Castelverde che sorse nell'anno 1480; per tal motivo una datazione agli anni '70 del Panormus è plausibile (fig. 37). La base con i putti alati e i medaglioni mostrano alcune peculiarità di stile che non permettono un'attribuzione di questo pezzo al Gagini. La riproduzione del fondiario della roccia e la rappre-



Fig. 37. Domenico Gagini, Madonna del Soccorso, 1480, marmo. S. Mauro Castelverde, chiesa di S. Maria dei Franchi.

sentazione dei putti ricordano i lavori di Gabriele di Battista: l'acquasantiera di Trapani o i rilievi dell'arco della Cappella di Santa Cristina nel Duomo di Palermo (*fig. 38*); la partecipazione di Gabriele di Battista al monumento del Panormus è, pertanto, da considerare. La figura del Panormus, per la sua compattanza e la sua morbidezza, non ha niente in comune con i caratteri stilistici del Gagini; è da discutere se la scultura sia un elemento originario o un rinnovamento di una statua perduta del Cinquecento. Il monumento cambiò diverse volte la sua posizione. Alcune parti di esso probabilmente non esistono più, altre, invece, sono state aggiunte. Originariamente non appartenevano alla scultura i due sostenitori degli scudi raffiguranti l'aquila, lo stemma della città di Palermo e lo stemma della

famiglia Ventimiglia e Barresi. Una nuova sistemazione del monumento nell'anno 1596 venne eseguita da Giovanni Ventimiglia. Forse in quell'occasione i due sostenitori quattrocenteschi, la cui provenienza è sconosciuta, furono associati con il Panormus. La colonna di porfido, inserita nell'Ottocento, non faceva parte dell'inventario originario». ³⁰

Nell'anno 1463, Domenico Gagini ebbe l'incarico – dal potente nuovo Pretore di Palermo Pietro Speciale – di eseguire entro un anno il monumento funebre del figlio Antonio, morto prematuramente, nella basilica di San Francesco d'Assisi a Palermo, proprio nel Cappellone che nel 1454 gli era stato concesso per farvi la sepoltura per la sua famiglia e per se stesso. ³¹

Il rigore formale che trapela in queste opere viene giustificato come un presunto influsso di Francesco Laurana che, però, arriva in Sicilia cinque anni dopo dalla data del contratto stipulato da Domenico Gagini con il pretore Pietro Speciale.

L'Accascina ha attenzionato opere molto note ma poco studiate ed è propensa ad attribuire a Domenico Gagini il fonte marmoreo (1475-1480) del Duomo di Palermo (eseguito insieme a Pietro de Bonitate, Gabriele di Battista e altri) e la composizione scultorea con l'immagine del vecchio Genio nel Palazzo Pretorio (deliberato nel 1463 dal pretore Pietro Speciale).

Un altro scultore, anch'egli lombardo che spesso ha collaborato con Domenico Gagini (forse anche nella statua del Genio di Palazzo Pretorio) e con Pietro De Bonitate, fu Gabriele di Battista da Como, presente a Palermo nel 1472, che operò spesso insieme al fratello, l'architetto Cristoforo da Como.

Nel 1485 esegue la sua prima opera: il Fonte Battesimale nella Chiesa Madre di Santa Lucia del Mela nella quale gli viene attribuito il portale, una Madonna col Bambino eseguita nel 1490 insieme ad Iacopo Di Benedetto, per un committente di Marsala ed ora nella Cattedrale della stessa città. ³²



Fig. 38. Gabriele Di Battista (?), fonte marmoreo proveniente dalla Cappella dei Marinai di Trapani, 1486, Trapani, Museo Nazionale.

Già la prima opera dimostra come l'artista operasse seguendo lo stile di Domenico Gagini.

Anche le due statue rigide della Visitazione nella Chiesa di San Giovanni Battista di Erice (1497) riprendono i modelli forniti dal Gagini e dal Laurana, con un modellato poco raffinato e piuttosto modesto.

Altre opere, invece, sono state spesso confuse con quelle dei grandi maestri come, per esempio, i

marmi superstiti della Cappella di Santa Cristina nel Duomo di Palermo (oggi conservati nel Museo Diocesano di Palermo). Trattasi di nove formelle scolpite tra il 1499 e il 1501, con storie di Santa Cristina per l'arco marmoreo dell'anticappella dedicata alla Santa, la cui decorazione era stata iniziata dal Gagini con il contributo di Giorgio da Milano.

Intenzionalità della committenza: Pietro Speciale

Pietro Speciale – figlio di Nicolò Speciale di Noto, viceré di Sicilia – barone di Ficarazzi, Alcamo e Calatafimi, fu più volte pretore di Palermo nel periodo compreso tra il 1440 e il 1470. Grande umanista e intellettuale, ordinò in tutta la Sicilia diverse opere per soddisfare il suo desiderio di rinnovamento oltre che per lasciare il segno del suo potere e della sua cultura umanista, facendo erigere palazzi, cappelle, ecc.

A tal fine invitò in Sicilia, intorno agli anni 1450/60, le migliori maestranze, soprattutto lombarde e toscane, in un periodo storico nel quale si ebbe nell'isola una graduale svolta rinascimentale. Si interessò della parziale costruzione del Palazzo Pretorio, decisa con verbale del Consiglio Civico del 24 e 31 Luglio 1463.

Rifondato il Senato palermitano, in un momento nodale della storia urbana e ideologica della città, si scelse, altresì, un *genius loci*, simbolo pagano d'identità collettiva, adeguato alle aspirazioni esoteriche e non esoteriche che venne situato all'interno del Palazzo del Pretore e, successivamente, in altri luoghi significativi della città.

La fontana del Genio
a piazza Rivoluzione

La fontana del Genio a piazza Rivoluzione

3.1. Il contesto urbano: evoluzione della piazza.

La piazza della Fieravecchia (oggi piazza Rivoluzione) sede del Genio palermitano, rivela il «tema» del mito ma, essendo stata originariamente una piazza-mercato, ci riporta anche al tema della società contadina laboriosa e dedita al commercio, attività principale sin già dal periodo arabo.

La piazza della Fieravecchia si trova nell'antico e popolarissimo quartiere di S. Agata (oggi Mandamento Tribunali).

Il suo nome ha origini molto antiche ma, dopo il 1860, viene ribattezzata col nome di piazza Rivoluzione, per gli episodi svoltisi in essa durante le rivoluzioni per l'indipendenza siciliana.

Il Mandamento Tribunali – spesso indicato anche con il nome di Kalsa che è il più antico e noto dei suoi quartieri – comprende anche altri due quartieri che si sono sviluppati nel periodo arabo tra il vecchio Cassaro e la nuova cittadella degli Emiri. Essi sono il quartiere della Moschea e il quartiere Nuovo. Il quartiere Nuovo (*Al-Harat al Gadidah*) occupava la zona meridionale dell'agglomerato urbano che nel tempo si estese sino alle mura orientali della Kalsa (XII secolo), comprendendo quindi anche l'area dell'attuale piazza Rivoluzione.

Già al tempo dei Musulmani questo quartiere aveva un'impronta commerciale-artigianale non indifferente, grazie alla presenza dei mercati citta-

dini che si svolgevano in esso e nell'adiacente quartiere della Moschea.

Infatti, molti degli odierni mercati palermitani (Vucciria, Lattarini, Ballarò, ecc.) sono situati negli stessi luoghi descritti da *Ibn Hawqal*, viaggiatore mesopotamico che ha lasciato valide testimonianze sulla topografia e sulla vita economica di Palermo.³³

Nonostante Palermo risultasse ricchissima di acque correnti che la attraversavano in tutte le direzioni e di sorgenti perenni (così almeno la descrivono viaggiatori e geografi arabi), la situazione idrica nei quartieri a sud-est del Cassaro era piuttosto difficile, data l'assenza di sorgenti naturali.

Questo inconveniente costringeva gli abitanti a fornirsi d'acqua da pubblici pozzi³⁴ presenti in un numero davvero notevole, grazie alla favorevole situazione idrogeologica del sottosuolo palermitano.

Molti di questi pozzi sono stati segnalati a partire dall'ultimo decennio del secolo scorso,³⁵ altri risultarono prosciugati o interrati; alcuni sono stati trasformati in pozzi neri, altri, infine, sono stati utilizzati come butti.³⁶

La presenza di un pozzo al centro della piazza Fieravecchia viene segnalata negli Atti del Senato portanti la data del 1544, la cui acqua «*serviva allora all'uso e provvista, che avea d'uopo la piazza*».³⁷

Vincenzo Di Giovanni scrive che in ogni quartiere della città esistevano grandi abbeveratoi usati sia per dissetare gli animali sia pure per irrigare i terreni, i vigneti e gli uliveti presenti in città. Queste vasche erano situate nei luoghi strategici della città: una di queste, per esempio, si trovava nella Fieravecchia, luogo più vicino per chi entrava dalla Porta di Termini.³⁸

Anche nei *Diari* del Marchese di Villabianca ritroviamo uno stesso riferimento: «Fieravecchia (detto) la fonte della feravecchia ci è un pozzo» (1544).³⁹

Soltanto dopo il 1544 il pozzo verrà rimosso e al suo posto sarà eretta una fontana dedicata a Cere, di cui si parlerà più avanti.

Volendo occuparci più specificatamente dell'origine della piazza e della sua prima denominazione, dobbiamo fare necessariamente un balzo indietro nel tempo.

Da un «Istrumento» del 4 gennaio 1291 che si conserva nell'Archivio della Magione, si rileva che la piazza già esisteva in quel periodo e che veniva chiamata «*Fera Veteri*». L'erudito sacerdote Antonino Mongitore riporta, nel suo manoscritto⁴⁰ il documento dell'Archivio redatto dal notaio Federico Di Baldo: «*ab occidente via publica per quam itur a Fera Veteri a Portam Thermarum*».

Insieme alla piazza esisteva, quindi, anche una strada che collegava la Fieravecchia con la campagna meridionale attraverso la porta di Termini. La strada veniva chiamata *Ruga Portae Thermarum*.

La porta di Termini esisteva già nel XII secolo, in quanto viene citata per la prima volta in un atto del 1171. Dalla porta di Termini, inoltre, aveva origine un'altra strada che conduceva a Termini Imerese: da qui deriva, probabilmente il nome della porta o, anche, per via delle terme romane che si trovavano fuori città vicino al piano di Sant'Erasmo.⁴¹

Nello stesso Archivio della Magione il termine *Fera Veteri* ricompare successivamente più volte

in alcune scritture del secolo XIV e XV, riportate sempre dal Mongitore⁴²: si tratta della concessione di magazzini situati nella Fieravecchia, per un periodo di tempo determinato, eseguita negli anni 1371, 1416 e 1423, rispettivamente a Calogero Bentivegna, Riccardo Vitello e Ruggero Pignataro.

L'espansione di Palermo dalla seconda metà del XIII secolo e l'inizio del XIV secolo interessa l'area prospiciente il mare, come spontanea conseguenza degli interessi economico-mercantili che gravitavano attorno alla città.

La trasformazione fondamentale, però, riguarda il numero dei quartieri, divenuti sei: accanto ai quattro quartieri esistenti fin dall'epoca musulmana (Cassarò, Albergaria, Seralcadi e Kalsa) se ne documentano altri due, il «*quarterius Porte Patitellorum*»⁴³ ed il «*quarterius Ruge Miney*», risultanti come «*centrata*» il primo e come «*ruga*» la seconda.

Entrambi ubicati nella parte sud-orientale della città e densamente popolati, venivano definiti «quartieri» molto presumibilmente perché assicuravano uno sviluppo economico delle attività mercantili, sempre crescenti, connesse all'area del porto.

Un importante asse viario mercantile era composto dalle *ruge Catalanorum, Pesarun e Miney* che, senza soluzione di continuità, si snodava dall'odierna piazza del Garraffello fino al *Planum Fere Veteris*. In quest'asse viario erano ubicate le logge dei mercanti nelle quali si trattavano affari e si amministrava la giustizia.⁴⁴

Le tre strade medievali corrispondono rispettivamente alle attuali vie dei Materassai, della Loggia e Paternostro.

Estrema propaggine del quartiere *Ruge Miney* e punto di confluenza con i limitrofi quartieri dell'Albergaria e della Kalsa, era la *contrata Fere Veteris*.



Fig. 39. Via Divisi.

La presenza di «*un planum centrate que dicitur Fera Vetus*» separato, nonostante la poca distanza, dalla platea magna di *ruga Miney*, testimonia l'importanza di questa contrada, in quanto rappresentava uno strategico snodo viario dal quale si dipartivano, oltre la *ruga Miney*, anche l'attuale via Divisi (fig. 39), lunga strada-mercato che conduceva alla platea-magna dell'Albergaria (*platea Ballarò*), nonché la grande strada che verso sud conduceva alla porta di Termini dalla quale transitavano i carri con le merci in entrata o in uscita dalla città, provenienti dalle campagne della costa orientale.⁴⁵ Le platee, o piazze, sono in realtà, nel Medioevo, delle strade un po' più larghe delle altre, caratterizzate dalla presenza di botteghe che le conferiscono un carattere tipicamente commerciale.

La struttura di queste grandi «*rughe*» sembra riprendere la tipologia del mercato lineare che a

Palermo ha il suo prototipo nella *as-simat*, la ruga Marmorea del Cassaro che, sin dall'epoca musulmana, si configurava come una lunga ed ininterrotta schiera di botteghe, taverne e fondaci, circondati da una fitta maglia di strade, vicoli e case: è il suq arabo, la strada commerciale.

La zona di *ruga Miney* sembra non avere strade di mestiere, ma riuniva insieme diverse attività economiche e funzioni residenziali.

L'esistenza di unità immobiliari composte dalla bottega (*l'apotheca*), che ha il suo ingresso su una strada o su una piazza, e dalla casa di abitazione (*apotheca solarata*) sul retro, sembra essere una delle più spiccate caratteristiche dei quartieri commerciali della città e di questa area in particolare.

L'apotheca prospettava sulla strada con un fenestrato, cioè una sorta di finestra con largo davanzale attraverso la quale veniva effettuata la vendita delle merci. Esso si svolgeva anche fuori la bottega con appositi banchi, fissi o mobili, che occupavano parte della strada, come avviene oggi nei mercati della città.⁴⁶

La presenza di questo tipo di unità immobiliari nella Fieravecchia viene ribadita in cinque pergamene relative agli anni 1410, 1428, 1429, 1432, provenienti dall'ospedale di San Bartolomeo. Sono quasi tutti atti notarili che contengono utili indicazioni topografiche della città medievale.

In particolare, viene segnalata la presenza nella contrada *Fere Veteris*, di alcune *domus seu apotheca*: ciò conferma la coincidenza della funzione abitativa e commerciale nelle domus della piazza. Venivano, inoltre, eseguite «*vendite di censi sopra case e taverna in quarterie Chalcie in contrata Feriveteris*», ed anche permutate di unità immobiliari della piazza per altre del Cassaro.⁴⁷

In due manoscritti leggiamo (si veda l'atto del 4 luglio 1480) che la strada che collegava la Chiesa di S. Francesco con la *Forum Vetus* manteneva ancora l'antico nome di *ruga Miney*.⁴⁸

Altri documenti risalenti al periodo che va dal 1371 al 1381 attestano la presenza di una «*taberna di la Feravecha*» di cui erano proprietari i Benedettini di San Martino delle Scale, data in concessione dietro pagamento di un tributo annuo.⁴⁹

La contrada della Fieravecchia e la ruga Miney rappresentavano, quindi, una zona economicamente molto vivace ed attiva abitata prevalentemente da cittadini di origine toscana che diedero vita a varie attività commerciali ed artigianali accorpando alle loro case d'abitazione fondaci, taverne e botteghe.

Nella piazza della Fieravecchia confluivano le due lunghe strade-mercato (le attuali via Divisi e via Paternostro) i cui poli opposti erano Porta Mazzara ed il piano di San Giacomo la Marina, e la strada di Porta Termini (l'attuale via Garibaldi) che la collegava con la campagna meridionale. Nella piazza vi si svolgeva anche un'antica fiera: da qui deriva, probabilmente, la sua prima denominazione.

La fiera è stata concessa alla città di Palermo, come riporta il Mongitore,⁵⁰ dal re di Sicilia Pietro II d'Aragona con un privilegio datato 10 gennaio 1340 citato da Michele De Vio: «[...] *quod in praedicta urbe qualibet die sabati nec non anno quolibet in festivitate scilicet beatissimae et gloriosae Virginia Mariae Dominae nostrae de mense Septembris, per quinque scilicet et undecim dies praecedentis, et quinque sequentes, generales nundinae fieri possint in aliquo congrue loco urbis ejusdem, ad ejusdem Universitatis voluntatem et arbitrium eligendo* [...]».⁵¹

La fiera, quindi, venne concessa per un periodo di tempo limitato, in occasione della festività della Beata e Gloriosa Vergine Maria, nel mese di settembre, per cinque giorni, più undici giorni precedenti alla festa, più cinque giorni successivi.

Il Mongitore afferma che questa fiera si svolgeva nella piazza della Fieravecchia, come conferma il Fazello: «[...] *Huius (regionis Yhalciae) rerum venalium forum Pera vetus dicitur, ubi olim panormi-*

tanae celebrantur nundinae, quarum vernaculum adhuc id nomen servat vestigium».⁵²

Francesco Baronio Manfredi nel libro *De Maestate Panormitana*, conferma l'avvenimento della fiera nella piazza,⁵³ mentre Vincenzo Di Giovanni dà una versione leggendaria sull'origine del nome Fieravecchia: «[...] *quivi stava una vecchia la più fera, (cioè brutta), che si potesse vedere; come si vedette per il suo ritratto di mistura, insieme col marito, in un aromataio in detta piazza, che quel teneva per insegna*».⁵⁴

Il Villabianca sostiene che il nome della piazza derivi invece dal fatto che in essa si svolgeva anticamente la fiera di Santa Cristina.⁵⁵ Non si sa se il Villabianca ha riportato un dato reale: quel che si conosce con certezza è che la fiera di S. Cristina si svolgeva nella piazza della Cattedrale a partire dall'anno 1515.

Il Mongitore nel suo manoscritto⁵⁶ dedica diverse pagine alla suddetta Fiera. Essa è stata chiesta al re Ferdinando II il Cattolico, nel Parlamento di Sicilia il 25 novembre 1514, per tutto il mese di maggio. Il re la concesse nel 1515 per tre giorni, ovvero per il giorno della festa di Santa Cristina, per quello antecedente e per il seguente, come si riscontra nei Capitoli del Regno del re Ferdinando.⁵⁷ Ma il viceré Ugone Moncada, soppresse la concessione, come accenna il Fazello.⁵⁸

Dopo la partenza di Ugone Moncada, il marchese di Geraci, Simone Ventimiglia e il marchese di Licodia, Matteo Santapau, saliti al governo, ripristinarono la fiera.

Tornato al governo, il viceré Ugone Moncada rese pubblico il Privilegio della fiera nel 1517, come notano Rocco Pirri⁵⁹ e Vincenzo Auria.⁶⁰

Sempre il Mongitore⁶¹ scrive che la fiera fu richiesta all'imperatore Carlo V l'11 novembre 1518 per l'intero mese di maggio. Carlo V la concesse solo il 12 maggio 1520 per quindici giorni e per ben quindici anni (come si riscontra nei Capitoli del Regno di Carlo V).⁶²

Infine, la fiera verrà confermata dal Pontefice Gregorio XIII per opera di Giacomo Lomellino, arcivescovo di Palermo il 10 luglio 1513, come confermano Rocco Pirri⁶³ e Francesco Baronio Manfredi.⁶⁴ Dalla lettura del manoscritto del Mongitore si osserva, comunque, che la fiera di Santa Cristina si svolgeva costantemente nella piazza del Duomo e nelle strade limitrofe: è, quindi, molto probabile che essa non si sia mai svolta nella piazza della Fieravecchia, dato che non si fa nessun cenno ad essa.

Non potendo dimostrare a pieno l'ipotesi che nella piazza della Fieravecchia si svolgesse la fiera di Santa Cristina, si può asserire, invece, che il nome *Fera Veteri* derivi da un'antica fiera risalente probabilmente alla fine del XIII secolo (da quanto riporta il documento dell'archivio della Magione) della quale, però, non ci rimane più alcuna notizia. Resta comunque accertato che nella piazza aveva avuto luogo la fiera concessa dal re Pietro II con il Privilegio del 10 gennaio 1340.

Da due documenti, uno del 1236 e l'altro del 1238, risulta, nel quartiere della Kalsa, l'esistenza di una *platea Asinorum*,⁶⁵ luogo dove si teneva il mercato del bestiame, posto in prossimità della piazza Fieravecchia, se non addirittura coincidente.

Se ammettiamo la coincidenza topografica della *platea Asinorum* con la piazza Fieravecchia, considerando, peraltro, che il mercato di bestiame veniva usualmente chiamato proprio fiera, ne deduciamo che il nome Fieravecchia potrebbe collegarsi a questa platea.

Vincenzo Di Giovanni scrive: «*Presso la quale Fera Vetus fu nel secolo XIII la platea Asinorum*», forse la medesima che nel secolo XV è indicata come «*la placza versu la Fera Vechia*» nell'Ordinanza (delle taverne) del 1434, ove pure è nominato anche «*lu planu di la Fera Vechia*» e prima «*la placza corrispondente a la porta di Sancta Gali [...]*».⁶⁶

Lo stesso autore nel libro *Palermo Restaurato*, quando descrive il quartiere della Kalsa, afferma che esso ha «per piazza la Fieravecchia».⁶⁷

Quest'ipotesi viene maggiormente corroborata dal fatto che nel 1350 esisteva nella piazza Fieravecchia un pubblico macello, come leggiamo nei *Diari del Villabianca*: «*Andree Vernagalli, credencerii macelli Fere Veteris*».⁶⁸ Vengono cioè nominati nel 1350 i credenzieri dei diversi macelli presenti in città: «*Galke, Iudeorum, Balleroi, Guidde, Porte Policii, Fere Veteris*».⁶⁹

Stranamente il Mongitore sostiene, in un passo del suo manoscritto, che per la vendita del bestiame era stato designato il piano di San Paolo (di fronte la chiesa di San Paolo vicino il Palazzo Reale), il piano «*di lo palazzo et lo plano fora di la porta di li Grechi, item per la lignami, salami [...] formaggi et cascavalli, sali e ferro [...] deputano lo plano di la marina [...]*»⁷⁰; egli non accenna alla piazza Fieravecchia come alla sede di un presunto mercato di bestiame.

Siamo nell'epoca storica del Medioevo, epoca che più di ogni altra ha portato a compiutezza, nelle sue creazioni urbane, la netta distinzione dei vari tipi di piazze.

Il Medioevo, inoltre, ha posto grande attenzione all'organizzazione dei mercati selezionando quasi sempre ogni tipologia di merce ad una piazza o area specifica: mercati del bestiame, mercati della frutta, mercati degli erbaggi, pescherie, ecc.

Per l'economia dell'epoca mancava, però, una adeguata architettura collegata al mercato, periodico o giornaliero, il quale, per necessità e per virtù, veniva svolto, come abbiamo visto, sempre all'aperto nelle piazze o nei chiostri e piazzali vicino le abbazie, chiese, monasteri (piano della Cattedrale, piano di S. Paolo...), questi ultimi gestiti dalle autorità ecclesiastiche.

Non è da escludere dunque che nella piazza Fieravecchia si svolgesse un mercato specifico come quello del bestiame.

Il termine «*piazza di Grascia*», usato dal Villabianca per denominare la Fieravecchia, era adoperato per quei mercati nei quali si vendevano com-

mestibili di ogni genere. «*Grascia*», comunemente ritenuto termine dialettale, appartiene in realtà alla lingua italiana e indica: «ogni sorta di genere alimentare e di vettovaglie e, in particolare, quelle che costituivano l'approvvigionamento di una città, di una comunità, di un esercito, soprattutto durante il Medioevo». ⁷¹

Dai Capitoli del 1761, ⁷² relativi alla delimitazione annonaria dei mercati di Palermo, si può rilevare l'esatto perimetro di questo mercato che comprendeva anche un piccolo tratto dell'odierna via Garibaldi, così come è stato stabilito dall'ingegnere della città, D. Nicolò Palma e da Domenico Maniscalco, Capo Mastro della città.

Le piazze dei mercati medioevali, inoltre, avevano generalmente una forma oblunga proprio per agevolare il traffico commerciale e per ottenere una migliore disposizione dei banchi per la vendita delle merci.

La Fieravecchia rispecchia pienamente questa consueta configurazione planimetrica. La forma asimmetrica, irregolare, «organica» e la sinuosità degli assi viari che confluiscono in essa, conferiscono alla piazza una precisa connotazione morfologica tipica del tempo, frutto delle trasformazioni che si sono succedute nel corso dei secoli.

Palermo dal XIV al XV secolo, dopo un periodo di stasi, vede il suo sviluppo soltanto attraverso interventi di scala edilizia.

Alla fine del '400 si annoverano diversi interventi di ristrutturazione del tessuto urbano: Palazzo Pretorio, piazza della Vucciria Vecchia, piazza San Domenico, piazza Ballarò, la sistemazione del piano della Cattedrale. Ma fu in seguito alla costruzione di alcuni palazzi, come Palazzo Abatellis e Palazzo Ajutamicristo, che si determinò un nuovo disegno della città.

«Non è possibile dimostrare che alla costruzione dei due palazzi di Matteo Carnelivari – l'Abatellis del 1490-93 e l'Ajutamicristo del 1490-95 – corrisponda un preciso disegno urbanistico di ri-

strutturazione del quartiere compreso tra il mare e la Porta di Termini, ma non si può non vedere come proprio la costruzione del palazzo Ajutamicristo, in una zona avente allora scarsa densità edilizia, sia stata la determinante dell'impianto della via Porta di Termini (attuale via Garibaldi) che appare decisamente progettata per la regolarità del suo tracciato e per l'ampiezza. L'impressione di un piano è confermata dalla sistemazione del 1496 della via Vetreria, pressoché parallela alla precedente e perpendicolare alla via Alloro». ⁷³

L'allineamento della via Alloro viene confermata dalla costruzione di Palazzo Abatellis e della Chiesa della Gancia.

La rettificazione e l'ampliamento della via Porta di Termini determina quel passaggio dallo spazio medioevale accidentale allo spazio rinascimentale prospettico (*fig. 40*).



Fig. 40. La fontana del Genio dalla via Garibaldi.



Fig. 41. Palazzo Scavuzzo a piazza Fieravecchia



Fig. 42. Via Scavuzzo, antica vanella di Vernagallo.

Ritornando alla piazza Fieravecchia, si può affermare che in essa la presenza nobiliare, sin dal medioevo, aveva mantenuto inalterata la caratterizzazione di questo luogo fisico. L'emergenza architettonica di palazzo Scavuzzo che prospetta sia nella piazza che nella via Garibaldi, ha conferito un'impronta aulica alla piazza, caratterizzata dalla presenza di architetture diverse fra loro, sia per valori formali che per significato (*fig. 41*).

Una particolarità che si scorge nel prospetto principale del Palazzo, vicino al raffinato portale, è una targa murata dopo l'ultima guerra: si tratta di una delle «targhe di ragguaglio delle antiche misure» che il Governo aveva posto nel 1862 presso i mercati.⁷⁴ Dal palazzo Scavuzzo ha origine l'omonima via Scavuzzo, probabilmente chiamata prima



Fig. 43. Veduta della piazzetta S. Carlo adiacente a piazza Rivoluzione.

della costruzione del palazzo – come scrive Nino Basile – «*Ruga Viridi*» (corruzione del vocabolo *viridia*, giardini). Rimanendo nel campo delle ipotesi è pensabile che la via Scavuzzo venisse chiamata «*vanella di Vernagallo*», per le case che questa nobile famiglia possedeva in questa strada trasformate in seguito nella chiesa di Nostra Signora della Grazia, successivamente occupati dai locali dell'Istituto d'Arte (*fig. 42*).

Nino Basile sembra tendere ad accettare l'ipotesi (dopo avere esaminato una serie di atti notarili appartenenti alla nazione Lombarda residente a Palermo) che la Ruga chiamata «*Viridi*» fosse l'attuale vicolo San Carlo.⁷⁵ Tale vicolo, parallelo alla via Scavuzzo, sfocia nella piazzetta San Carlo, collegata alla piazza Rivoluzione (*fig. 43*).

La piazzetta San Carlo, anch'essa di forma irregolare, quasi triangolare, risale agli inizi del XVII secolo. La piazza, infatti, è il risultato dell'ampliamento, dovuto alla costruzione della chiesa di San Carlo, della medioevale strada-mercato *Ruga Miney* che dalla Fieravecchia giungeva al piano di San Giacomo la Marina. L'angusto e asimmetrico spazio della piazza è qualificato dalla presenza barocca della piccola chiesa, la cui sobria facciata si scopre improvvisamente lungo il sinuoso percorso medioevale.

Lateralmente alla chiesa troviamo il palazzo dei Naselli d'Aragona. Questo palazzo tra il XV ed il XVI secolo appartenne a Federico Abatellis, conte di Cammarata; passato successivamente ad altre nobili famiglie, nel XVIII secolo sembra che ne risultassero proprietari i Naselli principi d'Aragona. Acquistato nel secolo scorso dal commerciante Paolo Briuccia, fu da questi trasformato nel 1875 in albergo, prima col nome di Albergo Aragona, poi con quello di «Hotel Patria».

La discreta volumetria della chiesa di San Carlo non si scorge dalla piazza Rivoluzione, in quanto viene occultata dall'edificio alto tre piani dell'albergo Paradiso, addossato al prospetto laterale della Chiesa. Da alcune fotografie risalenti probabilmente alla metà dell'800 si osserva che, prima della costruzione dell'albergo, erano addossate alla chiesa delle case d'abitazione di due elevazioni. Tale ridotta altezza rispetto a quella dell'attuale albergo, consentiva la visione nella piazza della copertura della chiesa.⁷⁶

Il lato nord della piazza Rivoluzione viene definito da un'edilizia minore seriale (risalente al periodo che va dal secolo XVII al secolo XIX) che si articola attorno a cortili e vicoli ormai chiusi.

Questa edilizia è costituita da file di case a uno, due, tre e quattro piani disposte ad elenco, una accanto all'altra, spesso di età diversa che hanno in comune legami iconografici creati dalla configurazione assunta tra il XVII e il XVIII secolo, con talune caratteristiche che risalgono presumibilmente al medioevo. Esse rivelano, tuttavia, una

particolare unità, spesso assai più definita di quella dei vari palazzi monumentali che ritroviamo nel centro storico.

Possiamo osservare quindi che, mentre il lato nord della piazza Rivoluzione è caratterizzato dalla predetta edilizia minore, il lato meridionale si distingue, invece, per la presenza dei palazzi nobiliari. Infatti, dopo il palazzo Scavuzzo, sempre ad angolo con la via Garibaldi, viene fatto costruire il palazzo Naselli-Flores. È un magnifico palazzo costruito intorno al 1600 dal barone Cutò e fu ricostruito in forme settecentesche da Luigi Grimaldi e Naselli.

Dal punto di vista urbanistico, la regolarità della via Maestri d'Acqua, quasi perfettamente parallela alla via Garibaldi, rappresenta una ulteriore prova dei tentativi di razionalizzazione della zona Porta di Termini-Magione.

Nella piazza Rivoluzione si avrà successivamente un intervento urbanistico che modificherà il suo primitivo aspetto: l'apertura della via Cantavespri (avvenuta poco prima dell'ultima guerra) farà infatti scomparire il caratteristico vicolo del Forno che collegava la piazza Fieravecchia alla piazzetta del Teatro Santa Cecilia (*figg. 44, 45 e tav. 10*).

Risulta evidente come la piazza, con l'apertura della via Garibaldi prima e della via Cantavespri dopo, abbia perduto il senso dell'ambiente medioevale divenendo un episodio «estetico» e prospettico, uno scenario eterogeneo con una forte valenza iconologica, grazie alla presenza di antiche immagini simboliche che oggi mantengono inalterato il loro fascino mitologico.

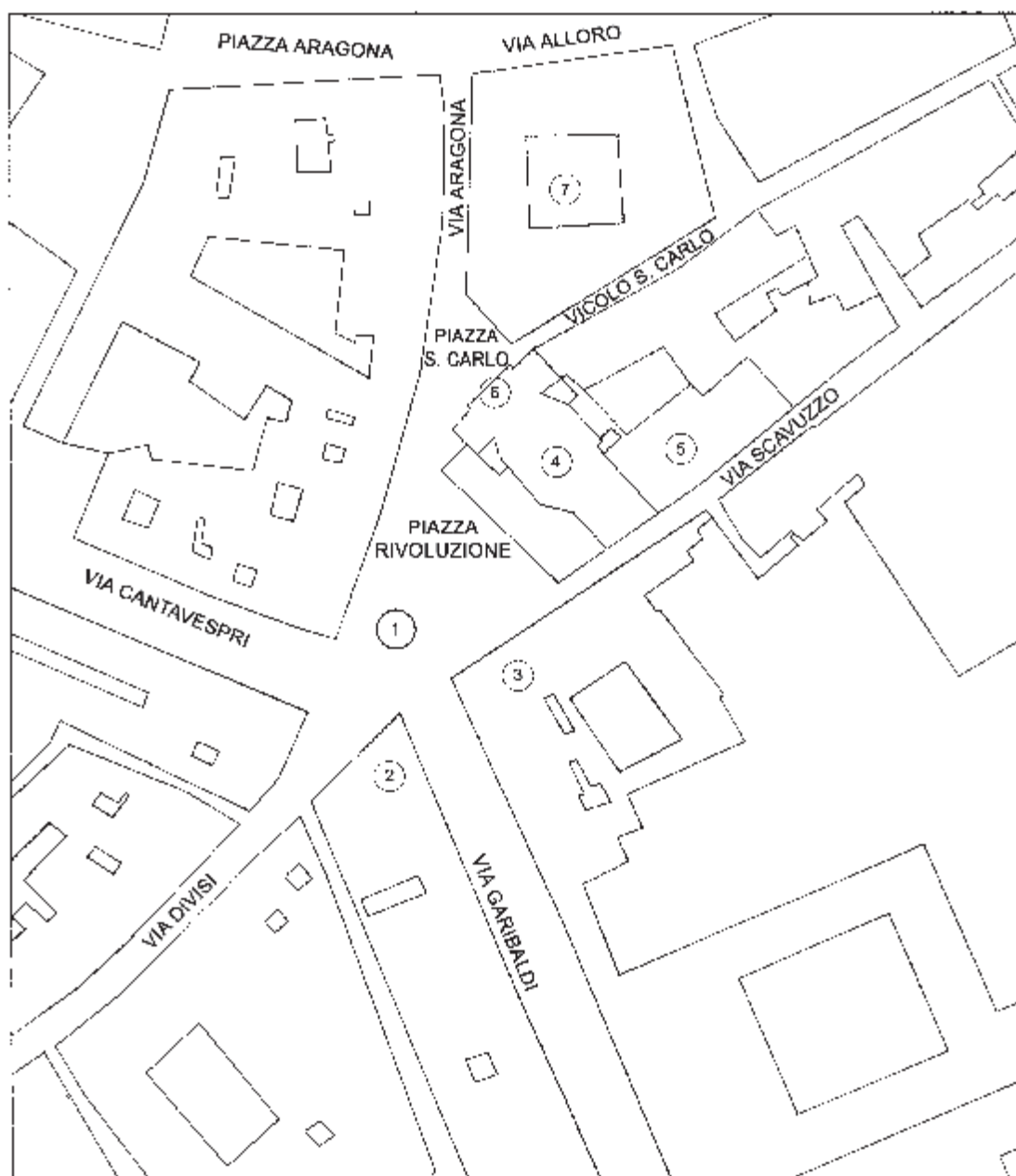
L'organizzazione percettiva degli spazi si presenta oggi complessa ed articolata, sia per la compresenza di varie attività commerciali e sia per l'intenso traffico automobilistico che non consentono una completa fruizione della piazza. Inoltre, la ricezione del suo valore formale e geometrico viene impedita dal fatto che la piazza appare oggi come uno slargo, uno spazio aperto destinato a parcheggio, una piazza di traffico (*tavv. 11, 12a e 12b*).



Fig. 44. La piazza della Fieravecchia alla fine dell'Ottocento con il caratteristico vicolo del Forno oggi non più esistente.



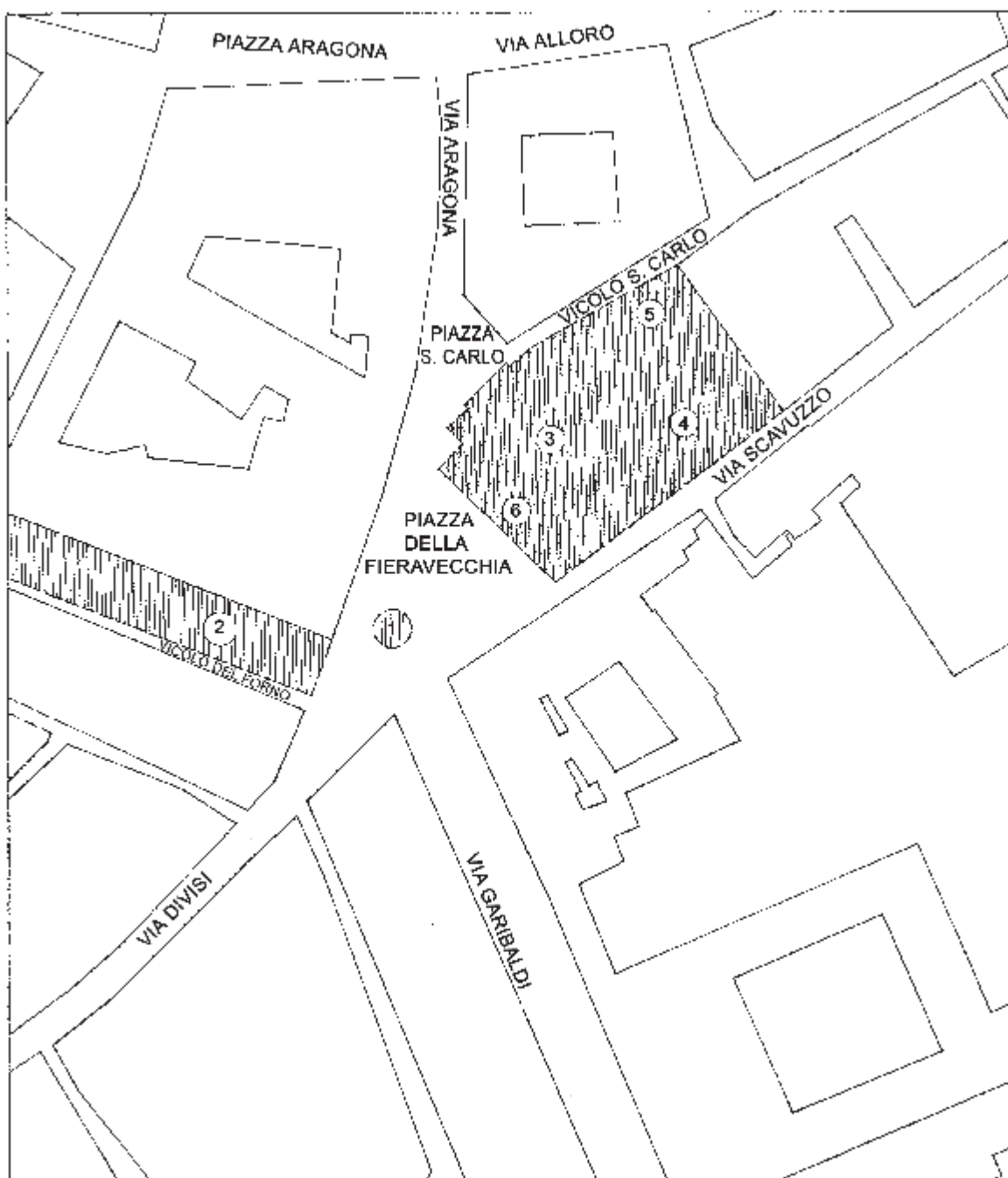
Fig. 45. La piazza della Fieravecchia dalla via Cantavespri.



Tav. 12a

LEGENDA LA PIAZZA RIVOLUZIONE OGGI

- 1) Fontana del Genio, proveniente dal Molo Nuovo e qui trasferita nel 1687. La statua verrà rimossa nel 1852 per ordine di Don Carlo Filangeri, mentre la fontana verrà distrutta. Nel 1898 si ricostruì la nuova fontana.
- 2) Palazzo Naselli-Flores (1600 ca.); ricostruito in forme settecentesche da L. Grimaldi e Naselli, marchese Flores (1788) (da R. La Duca).
- 3) Palazzo Scavuzzo-Trigona (prima metà del '500); costruito al notaio G. Scavuzzo, barone di Cefalà; in seguito passa ai Naselli di Gela (da G. Spatrisano).
- 4) Chiesa di San Carlo, ricostruita fra il 1643 e il 1648 dai Benedettini di S. Martino.
- 5) Convento di S. Carlo, rinnovato nel 1738 da P. Abate D. G. Omodei di Augusta. Verrà chiusa nel 1866 (da Villabianca).
- 6) Prospetto della chiesa di S. Carlo, abbellita nel 1687 dall'Abate Don Pio Costa.
- 7) Palazzo Naselli-Aragona; tra il XV e il XVI secolo apparteneva a F. Abatellis, Conte di Cammarata. Nel XVIII secolo passò ai Naselli principi d'Aragona. Nel 1875 fu trasformato in albergo «Hotel Patria».



Tav. 12b

LEGENDA
LA PIAZZA FIERAVECCHIA INTORNO AL XVII SECOLO CIRCA

- | | |
|--|--|
| <p>1) Fontana di Cerere, costruita dopo il 1544 in sostituzione di un antico pozzo e trasferita nel 1687 nel passeggio della Marina, dove rimase fino al 1816; in seguito venne distrutta.</p> <p>2) Casa esistente prima del 1940 e demolita per l'apertura della via Cantavespri in sostituzione del vicolo del Forno (da R. La Duca).</p> <p>3) Chiesa di S. Carlo Borromeo dei Lombardi, aperta nel 1616 da D. F. Bisso (da G. Palermo).</p> | <p>4) Convento o Monastero di uomini di San benedetto Aloisio, appartenente ai Benedettini Cassinesi; costruito nel 1626 o dopo il 1636 da S. salerno (da Di Giovanni, Villabianca).</p> <p>5) Ospedale dei Lombardi (inizi XVII sec.) (da V. Capitano).</p> <p>6) Palazzo del Marchese Vico (1788 circa), danneggiato dai bombardamenti del 1943.. Ricostruito (da R. La Duca).</p> |
|--|--|

La fontana di Cerere

Nella piazza Fieravecchia dopo il 1544 verrà innalzata la fontana dedicata a Cerere, in sostituzione dell'antico pozzo che, dal periodo medioevale in poi, garantiva l'approvvigionamento pubblico d'acqua.

Ecco come descrive la fontana Vincenzo Di Giovanni: «nel mezzo vi è una bella fonte di marmo, che manda acqua da una Ninfa con il corno delle divizie in mano, che sta sopra il maschio, versando acqua nella prima fonte; e quella poi, versandosi dagli orli nell'altra in basso, manda pure acqua da quattro mostri, che sono entro la fonte grande».⁷⁷

Francesco Baronio Manfredi, intorno al 1630, descrive la fontana e la individua al centro della piazza, nella quale anticamente si svolgeva la fiorente fiera-mercato; la bellezza della fontana e l'abbondanza delle sue acque – continua l'autore – celebravano e lodavano la città. Alla sua sommità dominava l'immagine femminile di Cerere che sembrava espandere ed accrescere la fertilità palermitana. F. Baronio Manfredi conclude il suo scritto elogiando la dolcezza delle sue acque e quella della natura umana dei palermitani.⁷⁸

La presenza di Cerere, mistica dea della terra feconda, è significativa in uno spazio urbano come quello della piazza Fieravecchia. Qui, infatti, si svolgeva sin dall'antichità la compravendita di prodotti di prima necessità, la cui buona riuscita veniva attribuita alla presenza della grande dea Cerere, dispensatrice di vita.

Cerere, dea romana della vegetazione, dei campi, del frumento (Demetra per i Greci), è congiunta alla figura archetipica della Grande Madre, della madre terra.

La Sicilia è fin dall'antichità una madre-terra di divinità femminili misteriche, di grandi madri intimamente connesse alla terra. Tutti i culti femminili e demetriaci sono strettamente collegati alle fonti e alle acque; lo sgorgare della fonte (fonte Ciane)

rappresenta la lieta novella della fecondità; l'acqua è il simbolo della purificazione ed è parte integrante, se non essenziale, di riti e cerimonie. L'acqua e la terra sono elementi femminili e, in quanto elementi cosmici, la loro congiunzione è alla base e il fondamento di ogni genesi.

Cerere viene posta al centro della piazza Fieravecchia non a caso sulla sommità di una fontana in cui è presente l'acqua, elemento cosmogonico per eccellenza, principio di vita che penetra tutte le cose della natura. L'acqua sgorgava da una cornucopia che, stretta in pugno da Cerere, era coronata d'erbe e di fiori ed era riempita di frutta, chiaro simbolo d'abbondanza. Nella conca inferiore l'acqua fuoriusciva dalla bocca di quattro mostri.

La fantasia mitica ha popolato le acque di esseri, ninfe, draghi, naiadi, ecc., proprio perché all'acqua si attribuisce una sacralità propria, come datrice e conservatrice di vita, oltre che come indispensabile elemento fecondativo del suolo.

L'acqua che sgorga dal suolo è in contatto con le divinità e in genere con il mondo sotterraneo, ed ha in se stessa un potere divinatorio. Ecco perché alcuni fiumi e sorgenti sono considerati sacri; così pure i pozzi, che, in quanto assi del mondo e microcosmi, legano il cielo agli inferi.

La fonte ispiratrice del mito Cerere-Proserpina, quindi, è legata all'attività agraria e alla fecondità.

L'agricoltura e i suoi simboli, il grano e la spiga, sono il sostrato di base da cui si sviluppa tutta la vicenda per culminare nel rapimento della figlia, e si traduce nell'avvicinarsi del ciclo stagionale di nascita-morte-rinascita.

La statua e la fontana posti al centro della piazza consentivano un coinvolgimento visivo e psicologico totale da parte dello spettatore, in quanto era possibile osservarla nella sua totalità da molteplici punti di vista.

I particolari iconografici di Cerere nella piazza Fieravecchia, purtroppo, si sconoscono in quanto non si hanno testimonianze grafiche e descrittive

tali da poter eseguire una ricostruzione fedele e dettagliata della statua, così pure della fontana.

Da un'incisione di Francesco Cichè⁷⁹ si può osservare la fontana (in una delle rare incisioni dove è possibile scorgerla) e la statua di Cerere, che s'innalza al di sopra, in posizione eretta, quasi certamente avvolta da panneggi (fig. 46).

Il materiale utilizzato era il marmo bianco, per cui l'immagine scultorea e la fontana apparivano prevalentemente monocrome. Sono di marmo le quattro statue che vengono aggiunte nella fontana da Luigi Moncada, duca di Montalto, Presidente del regno, nell'anno 1636. «Formata ella viene da cinque statue, la più alta delle quali è la deità di Cerere, che ha il corteggio de' Quattro Elementi, che vi stanno sotto».⁸⁰

Luigi Moncada, infatti, nel 1636, anno in cui si verificarono diversi tumulti popolari, abbelliva la città di Palermo, come racconta Vincenzo Auria, realizzando diverse opere: una fontana presso l'arsenale al molo coperta da una bella cupola; una porta di maestosa architettura chiamata di Montalto; un abbellimento della Porta Felice che viene adornata con marmi; ed, infine, diverse e artificiose statue tutte di marmo nella fontana della piazza Fieravecchia.⁸¹

I quattro elementi che le quattro statue rappresentavano si legano analogicamente a tutte le simbologie del quattro: le quattro proprietà (freddo, umido, secco e caldo); i quattro temperamenti (melanconico, flemmatico, collerico, sanguigno); le quattro stagioni; le quattro fasi del giorno; le quattro età dell'uomo; i quattro punti cardinali; e non in ultimo, i quattro elementi cosmici (fuoco, acqua, terra, aria). La nuova versione della fontana si ricollega all'ideologia della città, ai cicli naturali rappresentati nella Fontana Pretoria, ai Quattro Canti e, più in generale, al quadrato urbano e alla quadripartizione della città prodotta dal simbolico taglio a croce.

I quattro elementi rappresentano lo stesso ordine quadripartito e vengono posti nella piazza pro-



Fig. 46. Le fontane di Porta Felice del 1713 in occasione della cavalcata per il trionfale ingresso di Vittorio Amedeo (inc. di Francesco Cichè, da P. Vitale, dettaglio). Al centro si osserva il teatrino di Paolo Amato con la fontana dei quattro leoni al suo interno; a sinistra, la fontana di Cerere con attorno le statue dei quattro elementi scolpite da Nicolò Travaglia e Luigi Di Geraci secondo il progetto di Mariano Smiriglio (1636); a destra, la fontana della Sirena.

tabilmente come rito propiziatorio all'ordine cosmico, dopo il caos e i disastri che si ebbero alla fine del '500 e nel '600.⁸²

Le quattro statue che adornavano la fonte sono state scolpite da Nicolò Travaglia, scultore e stagiante, «secondo il progetto realizzato da Mariano Smiriglio, ingegnere della città, e secondo le condizioni stabilite nel contratto stipulato dal notaio Cesare La Motta il 21 Gennaio 1636».⁸³

Le spese sostenute per i diversi lavori realizzati nella piazza e per i pagamenti alle varie maestran-

ze sono state preventivate dai signori Tommasi D'Afflitto e don Pietro Palazzo, giurati della città, e don Francesco Desilva, sindaco della città in quell'anno. Il contabile era Nicolò Delfino.

Mariano Smiriglio, nominato Regio Architetto nel 1592, fu protagonista, nel primo trentennio del XVII secolo, di una nuova concezione architettonica che influenzò tutti gli architetti successivi e ogni attività artistica-figurativa. Pittore oltre che architetto, esordì appunto col dipingere e scolpire. Di lui, come del Brunelleschi a Firenze, si può dire che rinnovò il volto della città di Palermo. Realizza fra le tante opere, una lunga sequenza di fontane monumentali e altri interventi di decoro civile (le cinque fontane sulla strada di Mezzomonreale nel 1630, la fontana dei Quattro Venti sullo stradone del molo nuovo di Palermo nel 1635 e una fontana detta Fonte Piccolo dei Quattro Venti nel 1636; i Quattro Canti con i relativi fonti marmorei negli anni 1608-1636, ecc.).

Già all'inizio del secolo, opera un taglio deciso con la tradizione medioevaleggiante, ancora viva nell'architettura locale. Chiama attorno a sé maestranze diverse, architetti, ingegneri, scultori e pittori e chiede loro di lavorare per lui.

A questo fervore costruttivo degli anni '30, ben presto si diffonderà un'atmosfera di malcontento che andrà prendendo sempre più consistenza e si accomunerà a quello di terre lontane: a Palermo saranno i giorni degli spettacoli di condanne operate dalla Santa Inquisizione, cui seguiranno quelle delle carestie e di alcune rivolte.

Gli scultori della seconda metà del secolo sono legati alla lezione gagesca sulla capacità di rendere naturali i movimenti, ma non inseriscono più le loro immagini entro i limiti di una nuova architettura, ma le pongono in uno spazio aperto che può essere contemporaneamente simbolo di libertà sognata e realtà concreta.⁸⁴

Alle dipendenze di Mariano Smiriglio, Nicolò Travaglia dovette far parte di quel gruppo di mar-

morai che operarono per i maggiori monumenti del tempo. Nato a Carrara, arriva a Palermo nel primo quarto del secolo XVII. La presenza in città di Travaglia e di altri artisti provenienti dalla penisola non portò immediatamente al disvelamento dei dettami della scuola michelangiolesca, così come avvenne a Messina, in quanto permaneva l'attaccamento alle «gloriose tradizioni del sommo Antonello Gagini».⁸⁵

Ciononostante, Nicolò si inserì ben presto nella cultura del tempo e nell'ambiente artistico della città.⁸⁶ Le statue dei quattro elementi dovevano avere un'altezza di palmi sei (m. 1,53 circa), incluso lo zocchetto di due dita; dovevano realizzarsi in marmo «*del meglio et più comodo che possa servire per dette statue il quale hoggi ritrova in detta città, quale statue habiano di essere sane, senza rottura nessuna et senza giunture né operature, ogni una quale statua habia di essere strafornata per poter buttare l'acqua nella fonte [...]. Quale statue habiano de esser ben definite, lustrate con ogni diligenza et artificio et ben tracacciate a soddisfazione dello Ingeghiero [...], et più avere at assistere allo portare di dette statue et mettere in opera [...] sempre arisico dello stagliante insino che siano messe in opera et assettate la portatura esso stagliante».⁸⁷*

Nicolò Travaglia, quindi, ultimate le quattro statue, doveva sistemarle nella fontana, dopo averle lucidate e dopo aver eseguito la foratura per consentire la fuoriuscita dell'acqua, ponendo attenzione a non arrecare nessun danno, lesioni o rottura di qualsiasi tipo; in caso contrario avrebbe dovuto rifarle a sue spese.

Un altro scultore che partecipa ai lavori di abbellimento della fontana è Luigi Di Geraci, artista palermitano che già in precedenza aveva lavorato insieme a Nicolò Travaglia nel monumento a Carlo V, a piazza Bologni.

Nei *Raziocini* leggiamo che Luigi Di Geraci realizza due tabelle di marmo con delle iscrizioni (epi-

taffi), due armi di marmo della Santissima Ecclesia e dell'Illustre Senato avente la forma e le misure analoghe a quelle della fontana di Santa Maria di Gesù, quattro zoccoli in pietra di billiemi (i piedistalli per le quattro statue) aventi un'altezza di tre palmi e mezzo (90 cm circa), lucidati bene e forati al centro per consentire il passaggio dell'acqua alle statue; pulisce, inoltre, la fonte, lucida la statua antica di marmo (Cerere) ed il suo piedistallo, la colonna e la base, pulisce la balaustra e uno zoccolo di marmo della parte più antica della fontana; infine esegue «l'impiombatura e ingaffatura del recipiente della fonte». ⁸⁸

Sono segnalati, sempre nei *Raziocini*, gli anticipi, i pagamenti e i saldi finali che si susseguono dal mese di febbraio 1636 sino al mese di agosto dello stesso anno, alle diverse maestranze.

Negli «Atti del Senato», risalenti all'anno 1636, leggiamo le medesime indicazioni sulla fontana; vengono segnalate, altresì, tutte le diverse clausole e condizioni stabilite dal notaio Cesare La Motta. ⁸⁹ La fonte antica e la statua di Cerere vennero temporaneamente rimosse per poter essere pulite e lucidate; dopo furono nuovamente assestate con le nuove statue e i nuovi attributi scultorei.

Questo lavoro venne affidato a Diego Di Genova (muratore) il quale doveva, insieme ad altri muratori, manuali ed operai, «*xippare et calare la statua della fonte, tutta la suddetta fonte et soi recipienti di marmo [...], senza spezzare nessuno ne sgangarli [...], habbia d'assetare la colonna della fonte*» e fare lo scavo sino alla roccia raggiungendo la stessa profondità precedente. Inoltre doveva sistemare i quattro zoccoli di pietra di billiemi, le quattro statue di marmo, le due tabelle e le due armi di marmo, utilizzando «*ferri, gaffi, palumbelli, di brunczo, [...], calcina viva et altri [...]*». Doveva realizzare uno scalone attorno alla fonte di altezza di un palmo (cm. 25,57) e larghezza due palmi (cm. 51 circa) «*batuto di martellina et di pietra di billieme et farci lo suo invaiato atorno d'una canna di largecza*». ⁹⁰

I due materiali di cui era costituita la fontana, il marmo e la pietra di billiemi, dovevano certamente conferire ad essa un gradevole e lieve contrasto cromatico.

«La pietra di Billiemi che è grigia o grigioscura, occupa un luogo intermedio fra la pietra di calce e il marmo, e forma la seconda gradazione della nostra calce carbonata compatta. Tale pietra viene detta volgarmente ciaca». ⁹¹

Si può supporre che la fontana, nella nuova sistemazione, abbia subito un piccolo spostamento nella piazza rispetto alla sua posizione originaria, in quanto si legge spesso nelle pagine dei *Raziocini* la frase «trasportare la fonte della feravecchia»; anche l'esecuzione di uno scavo «*insino alla rocca et la maremma (fabbrica) del recipiente sia funduta almeno quanto è noggi cavato*», fa pensare che si eseguì uno scavo per la collocazione della fontana non nello stesso sito; ma è anche probabile che lo scavo che doveva eseguire Diego Di Genova, servisse esclusivamente per la sistemazione dei quattro piedistalli che dovevano sorreggere le quattro nuove statue.

I lavori precedentemente descritti vennero eseguiti secondo le direttive del capomastro della città, Giovanni Maculino.

Alcune lettere scritte da Mariano Smiriglio, indirizzate ai Signori Deputati, attestano che l'architetto seguì i lavori sin dall'inizio, recandosi periodicamente nelle botteghe di Nicolò Travaglia e di Luigi Di Geraci.

Nell'ultima lettera scritta il 25 aprile 1636, Smiriglio dichiara che le quattro statue scolpite da N. Travaglia sono state eseguite «*bene et magistralmente conforme al suo obbligo et essere stati messi in opera nella suddetta fonte guista la forma del suo atto obbligatorio [...]*». ⁹²

Come detto precedentemente, nella fontana vengono inserite «*due armuri della Sacra Ecclesia e dell'Illustre Senato*» come quelli della fontana di Santa Maria Di Gesù.

Quest'ultima, eretta nel 1632 sotto il governo di Filippo IV di Spagna, dal viceré di Sicilia Don Ferdinando Afa da Rivera duca d'Alcalà, è in pietra arenaria grigia con pezzi scultorei in marmo bianco.

Risulta composta da un primo bacino a pianta ottagonale regolare, poggiato su di una pedana di eguale forma, rivestito interamente in ceramica policroma. Esternamente, in due lati opposti, sono applicati due stemmi a scudo, nei quali sono scolpite le armi di Alcalà; in altri due lati, pure opposti, formano rilievo altri due stemmi in pietra bianca con delle iscrizioni che riportano brevemente la storia della fontana (*figg. 47, 48, 49*).

Si sconosce l'artista che ha eseguito questa fontana ma si suppone che gli autori possano essere stati Mariano Smiriglio e il suo coadiutore Vincenzo La Barbera, proprio per la presenza di elementi e caratteri comuni con altre coeve fontane, attribuite sempre a Smiriglio.⁹³ Il fatto che Smiriglio avesse previsto per la fontana Fieravecchia gli stessi stemmi marmorei, conferma maggiormente l'ipotesi che la fontana nel convento di Santa Maria di Gesù possa essere stata progettata dall'architetto del Senato.

Inoltre, sempre nella fontana del convento, all'interno della vasca sono posti, su basamenti in pietra, quattro leoni e, al centro, un fusto tronco-conico scanalato, provvisto di zoccolo, che regge la conca superiore circolare.

Questo fusto scanalato riecheggia una colonna con base, probabilmente simile a quella che Luigi Di Geraci doveva pulire insieme alla statua antica e al suo piedistallo, alla Fieravecchia.

Queste indicazioni che troviamo nel manoscritto del Raziocinio, contrastano però con la descrizione della fontana della Fieravecchia che riporta Vincenzo Di Giovanni e che sembra avvalorarsi osservando l'incisione di Francesco Cichè. In quest'ultima s'intravede la statua di Cerere che s'innalza su una conca circolare, sorretta dalle braccia di una figura maschile inginocchiata sulla conca mag-

giore sottostante; qui sono poste le statue dei quattro elementi.

È anche vero che questa incisione raffigura la fontana quando viene trasferita nella strada Colonna o Passeggiata della Marina, forse con qualche ulteriore modifica rispetto alla versione originaria della Fieravecchia, che, secondo quanto si legge nel manoscritto, sembra non avesse alcuna conca superiore, né figura maschile che la sorreggesse.

Le fontane sembrano un genere di scultura piuttosto stabile: non soltanto sono poco maneggevoli, ma esse sono anche legate da ragioni tecniche al luogo dove sono situate.

Eppure a Palermo, ma anche in altre città d'Italia, come per esempio Firenze, con il variare del gusto nel Seicento e Settecento, vennero spostate con facilità alcune fontane da una parte all'altra della città.

Una di queste è proprio la fontana di Cerere che nel 1687 venne trasferita, per l'appunto, nel passeggio della Marina, dove rimase sino al 1816; in seguito venne distrutta.

Nello stesso anno il pretore della città, Don Giuseppe Strozzi principe di Sant'Anna, pensò di collocare al posto della fontana di Cerere, nella piazza Fieravecchia, un'altra fontana che allora si trovava al molo nuovo e, precisamente, di fronte l'antico convento dei Mercedari Scalzi, vicino l'arsenale. Nella fontana si innalzava una statua di marmo del Genio di Palermo.

Scrivono Vincenzo Auria: «Noto che in quest'anno 1687, essendo Viceré l'Ecc.mo pr. Conte di Santo Stefano, fu traslata e portata fuori la Porta Felice dove si vede il Nuovo Teatro, (detto Teatro di S. Ninfa, costruito nel 1682 su progetto dell'architetto del Senato, Paolo Amato), fatto dal Senato palermitano per decoro e delizia della città, (la fontana di Cerere) [...]».⁹⁴

Anche nel manoscritto d'Onofrio Manganante ritroviamo la medesima notizia del trasferimento della fontana nel 1687.⁹⁵



Fig. 47. La Fontana di Santa Maria di Gesù, nell'omonimo Convento, costruita nel 1634 dal Vicerè Duca di Alcalà. Al centro, un fusto troncoconico scanalato, con zoccolo, regge la conca superiore circolare. La colonna era probabilmente simile a quella che si trovava nella fontana di Cerere alla Fieravecchia, secondo quanto si legge nel manoscritto del *Raziocinio* (Archivio Storico Comunale di Palermo).

Negli Atti del Senato del 26 aprile 1687 leggiamo: «per ordine di Gonzales vengono fatte le diverse opere da mastri, muratori, manovali e mastri marmorai per il servizio della fontana alla feravecchia e della fontana di Porta Felice».⁹⁶

Sorto il teatro per la musica si presentò un problema di simmetria da risolvere. La loggia, collocata tra il «Baluardo del trono» e Porta Felice, aveva da un lato la fontana della Sirena (o fontana della Colonna). All'interno del teatrino venne, in data non precisata, innalzata una nuova fontana dei «Quattro Leoni». «Ragioni di simmetria imponevano quindi che, anche dall'altro lato del teatrino, sorgesse un'altra fontana. Il problema venne risolto

subito, senza aggravare il bilancio dell'Eccellentissimo Senato. Tra il mese di Gennaio e quello di Aprile dell'anno 1687, la fontana della Sirena venne spostata ed avvicinata al Teatrino e, dall'altro lato alla medesima distanza, venne trapiantata la fontana di Cerere»⁹⁷ (fig. 50).

Quest'ultima viene posta in uno spazio urbano nel quale proprio Nicolò Travaglia e Mariano Smiriglio avevano contribuito alla sua definizione scultorea e architettonica. Infatti, Nicolò Travaglia è stato, probabilmente, uno degli scultori che realizzò le venti statue dei re e delle regine che s'innalzavano allineate sulla balaustrata di coronamento della cortina muraria, alle spalle del teatrino.



Figg. 48-49. La Fontana di Santa Maria di Gesù: particolari degli stemmi. Esternamente alla conca ottagonale di base, in due lati opposti, vi sono due stemmi a scudo nei quali sono scolpite le armi dell'Alcalà (oggi è presente solo uno stemma). Negli altri due lati, opposti, si osservano altri due stemmi in pietra bianca con delle iscrizioni che ricordano la storia della fontana. Questi quattro stemmi hanno le stesse misure e forme di quelli che vennero realizzati da Luigi Di Geraci per la fontana di Cerere alla Fieravecchia, nell'anno 1636. Lo scultore realizzò due tabelle di marmo con delle iscrizioni e due armi di marmo della Santissima Ecclesia e dell'Illustre Senato, secondo il progetto dell'arch. Mariano Smiriglio.

Le venti statue (alte sette palmi) vennero eseguite secondo il disegno di Giovanni Travaglia (figlio di Nicolò), nominato architetto del Senato di Palermo nel 1681; inoltre, precedentemente, sempre alle dipendenze di Mariano Smiriglio, Nicolò Travaglia realizzò le iscrizioni marmoree e l'aquila di Porta Felice, il cui progetto fu redatto dall'architetto del Senato nel 1602.⁹⁸ È probabile, quindi, che non sia stata una semplice coincidenza il fatto che nel 1687 venisse scelta proprio la fontana di Cerere (progettata da Mariano Smiriglio e scolpita da Nicolò Travaglia) per occupare lo spazio libero nel lato sinistro del teatrino per la musica.

Negli Atti del Senato risalenti alla data del 9 agosto 1686, troviamo i «Capitoli della fabbrica delle due fontane fora la Porta Felice di questa città, collaterale del Teatro della Musica di una piazza all'altra».⁹⁹ Vengono descritti i lavori da eseguirsi prima del trasferimento della fontana della Fieravecchia. In particolare, lo stagliante doveva realizzare i fossi «*scavando la terra insino a trovare la rocca*» e riempiendo «*il detto fosso di pezzi di pietra forti, in mezza pietra rotta bene ammatassata e calcina più grossa che magra, [...] per poterci piantare le due fontane ottangulati tanto dell'una che dell'altra parte e situare la fontana della feravecchia di una parte e dell'altra quella che si trasporta [...], quella fora Porta Felice [...]. Il teatro in mezzo giusto alle due fontane quali detto stagliante sia obbligato [...] su misura dell'ingegnere della città, Giovanni Travaglia e del Capomastro Aloysi La Monica, con la presenza dello Emanuele Consales Giurato*».

Probabilmente lo scavo che doveva eseguire lo stagliante doveva avere una lunghezza e larghezza di palmi otto (m. 2,046) e una profondità di palmi due (m. 0,60).

Più avanti si leggono i «*Capitoli delli Catusati (tubi in argilla per l'acqua), per le due fontane che haveranno di mettere fora Porta Felice*». Si stabilì la posa in opera di due catusati, uno della «*busca (sezione del tubo) stritta della città*» che doveva



Fig. 50. La fontana di Cerere (particolare della fig. 46).

essere la metà di quattro canne e la metà di tre canne; l'altro catusato «*della busca di Alcamo di quattro canne*» e, di scavare il fosso per entrambi i catusi, di palmi tre di lunghezza e di palmi uno. Infine, i catusi venivano fissati con «*calcina grassa, cinnirazzo grasso, [...]*».

Nel giugno del 1785 il teatro marmoreo di Paolo Amato viene spostato verso la porta dei Greci, perché rimanesse nel centro della passeggiata, dopo la demolizione del baluardo Vega e l'apertura dell'attuale via Lincoln.

Trasportato il teatro, vengono spostate anche le due fontane ai lati; ma, poiché le statue e gli altri marmi delle fontane erano in gran parte rotti o mancanti, si pensò «di rinnovarli in tutto e per tutto, risarcendo con nuovi marmi le conche e le vasche facendo non poche aggiunte alle statue. Perocché

ad alcune di esse mancavano le teste, ad altre le braccia, ad altre le gambe e pareva che tutte fossero tornate mutile da una battaglia». ¹⁰⁰

Nella prima metà del secolo XIX, il teatro per la musica aveva già ceduto alla forza del tempo. Non si credette opportuno restaurarlo, poiché il gusto artistico di allora non era più quello del 1681. L'opinione pubblica reclamava un nuovo teatro.

Queste furono le ragioni della scomparsa del teatro di Paolo Amato e, insieme ad esso, delle due fontane ormai divenute inseparabili.

La fontana del Genio

Nel 1687 il pretore della città di Palermo, don Giuseppe Strozzi principe di Sant'Anna, decise di collocare nella piazza della Fieravecchia, in sostituzione della fontana di Cerere, la fontana con la statua marmorea raffigurante il Genio di Palermo.

Quest'ultima si trovava al molo nuovo, di fronte o accanto l'antico convento dei Mercedari Scalzi, vicino l'arsenale.

La costruzione del molo nuovo, iniziata nel 1567 sotto la direzione dell'architetto toscano G.B. Collepiastra, per volontà del viceré don Garsia di Toledo, continuò per ben ventitré anni, sino al 1590. Nel 1602 la direzione dei lavori portuali passò a Mariano Smiriglio.

Insieme a due fontane erette nel 1589, venne costruita, nel 1635, su progetto dell'architetto Smiriglio, una piccola edicola, dedicata a Santa Rosalia, sulla quale è affissa una lapide che allude al Genio di Palermo. ¹⁰¹

Il Genio è rappresentato in una terza fontana, posta quasi all'attaccatura del Molo.

Il Di Giovanni descrive così la fontana: «[...] segue poi un'altra fonte e scaturisce in riva al mare, raccolta e coperta con bello edificio; e questa serviva a' marinari, mentre non era portata acqua corrente al Molo. Ma poi vi si portò, e vi si fece

un'altra bella fonte, che per una statua del nostro Palermo manda abbondantissime acque sufficienti per tutte le persone marittime». ¹⁰²

Il Villabianca precisa che quest'altra fonte «venne anco distrutta per ordine del Fonsdevièla nel 1786». ¹⁰³ Non si conosce, però, la data della costruzione del Genio; probabilmente essa è anteriore ai lavori eseguiti nel 1635.

Non è da escludere che il Genio risalga al periodo in cui i lavori del Molo furono diretti da G.B. Collepiastra, architetto di tante opere urbane tra il 1560 ed il 1602, il quale realizzò, nel 1592, un arco trionfale a Palermo per l'ingresso del viceré conte di Olivares nel quale, tra le varie figurazioni, vi era proprio quella del Genio di Palermo, con accanto l'aquila d'oro. ¹⁰⁴

Il portolano di Francesco Gioeni è un prezioso documento in quanto descrive dettagliatamente il molo di Palermo. In esso si può chiaramente individuare la presenza di «una Piazza grande nella quale vi sono tre fonti di acque et il venerabile Convento dei Padri Reformati di Nostra Signora della Mercè et il Regio Arsenale, [...] il Lazzaretto [...]». ¹⁰⁵

Inoltre, un altorilievo del Genio di Palermo si trova su di un cippo senatorio che venne eretto nel 1590 a commemorazione dei lavori per la costruzione del nuovo molo del porto (*figg. 51, 52*).

Nel 1595 viene eretta un'altra fonte al molo, in forma quadrangolare a modo di torretta. Probabilmente è la stessa fontana che, nel 1636, Mariano Smiriglio restaura o, addirittura, ricostruisce, detta fonte piccolo dei Quattro Venti, il cui disegno è conservato presso la Galleria Nazionale.

Le tre fontane del molo sono ben evidenti nella pianta prospettica dei fratelli Ghibert ¹⁰⁶ e nella veduta a volo d'uccello del Villamagè. ¹⁰⁷

Nonostante vi siano delle testimonianze grafiche, le fontane nelle piante prospettiche appaiono imprecise e piuttosto stilizzate; si può solo ipotizzare che la fontana del Genio fosse l'ultima dopo la fonte grande dei Quattro Venti ed il fonte piccolo dei Quat-



Fig. 51. Cippo senatorio del 1590 presso il porto di Palermo.



Fig. 52. Particolare del cippo: altorilievo del Genio di Palermo.

tro Venti.¹⁰⁸ In una visione prospettica del Molo Nuovo è chiaramente visibile la fontana del Genio accanto al convento dei padri Mercedari Scalzi (fig. 53).

Del ricco complesso monumentale del Molo non rimane più nulla: «soltanto il Genio si è salvato e sopravvive al sicuro, nel profondo cuore della vecchia Palermo».¹⁰⁹

Infatti, il simulacro del Genio di Palermo risiede ancora oggi nella piazza della Fieravecchia dal 1687, anno del suo trasferimento dal Molo Nuovo (fig. 54).

L'affascinante icona urbana mantiene inalterata la grande potenza espressiva e simbolica, proteggendo magicamente la mistica forma urbana archetipica. La fontana del Genio concentra in sé l'asimmetrica spazialità della piazza e sembra indicare il magnifico asse rinascimentale (via Garibaldi) e la perduta Porta di Termini.

La fontana costituisce, infatti, per la sapiente ubicazione dell'invaso, il *focus* prospettico delle medioevali via Divisi, via Aragona e della tardoquattrocentesca via Garibaldi e, contemporaneamente, è il fulcro centripeto della variata configurazione della piazza.

La piazza venne così consacrata al *genius loci* con l'enigmatica ed inquietante figura del Vecchio Palermo, qui ambientato nella cornice naturale: una conca di marmo bianco con al di sopra un monte o una roccia, alla cui vetta troneggia il Genio, mentre nutre il serpente.

Il Villabianca descrive la fontana marmorea «nel bel mercato della Fieravecchia, ia quale sovien colle sue acque a' bisogni de' fruttaioli e venditori di grascia, che debbon curare la pulitezza de loro frutti e della lor roba commestibile. Ci appresta essa sedente sopra un masso di pietra campestre la marmorea statua dell'antico Genio di Palermo, espressa nella figura di un vecchio coronato duca, colla biscia al petto e cò piedi nudi, che tuffa nel bagno della sottoposta conca».¹¹⁰ (tav. 13)

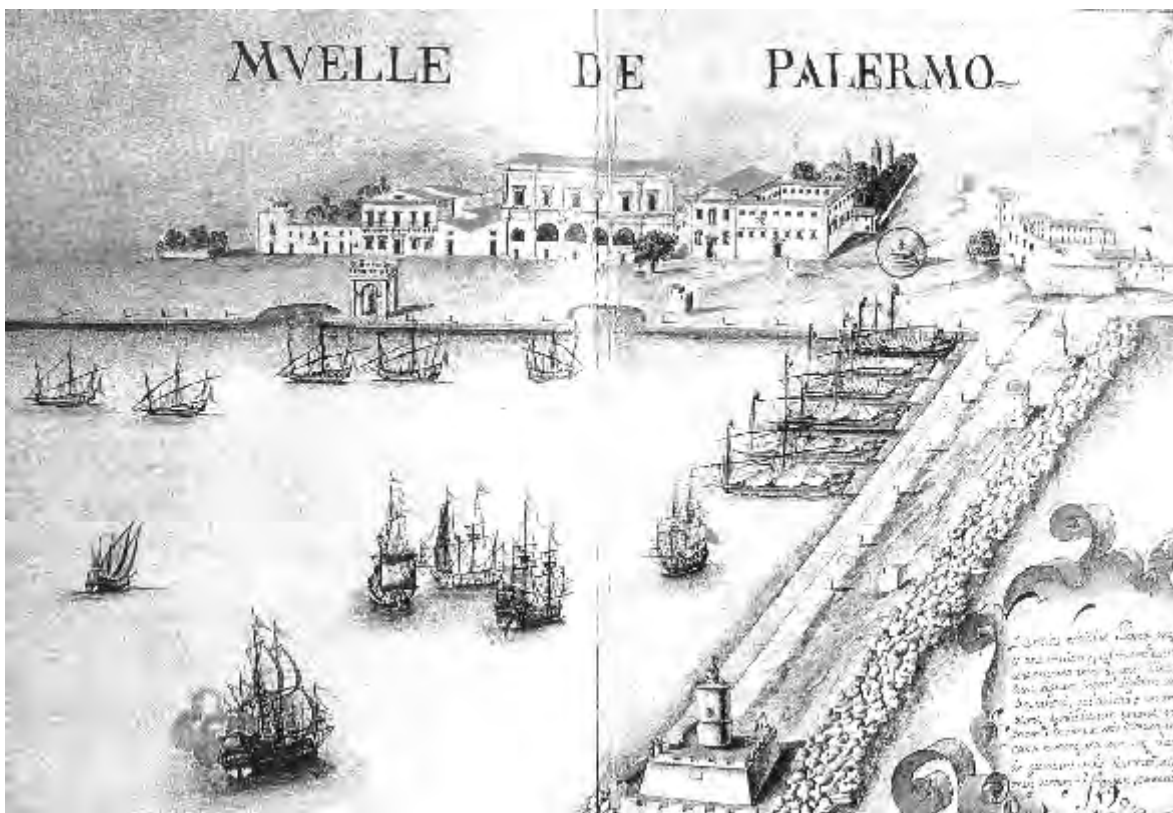


Fig. 53. Muelle de Palermo, 1686, disegno a inchiostro e acquerello. Autore: ignoto. Opera di appartenenza: Castilla, Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sivilia, Palermo, 1686.



Fig. 54. La fontana del Genio di Palermo a piazza Rivoluzione.

3.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica.

La fontana del Genio di Palermo è in marmo grigio di Billiemi; la statua è in marmo bianco di Carrara. L'altezza complessiva della fontana è di ml. 3,80. Per le caratteristiche dei materiali e la tecnica di lavorazione si veda il capitolo 1°.

Note di restauro

Il restauro della fontana è stato effettuato nell'anno 2003, dal mese di Febbraio al mese di Giugno, finanziato in parte da enti pubblici e privati e in parte dai soci del Lions Club. Il progetto è stato redatto dall'ingegnere Francesco Vitale, il quale ha previsto il restauro degli elementi lapidei, della cancellata e la manutenzione dell'impianto idrico di adduzione e scarico.

Per quanto riguarda gli interventi effettuati e lo stato di conservazione attuale si veda l'Appendice.

La via delle acque

L'acqua dell'Uscibene,¹¹¹ scrive l'Auria, «scaturisce in una grotta (di Tommaso Antico) dentro un loco nella contrada dell'Altarello di Baida nell'Uscibene vicino delli Mulina dell'Arcivescovo di Palermo».¹¹² Quest'acqua, nel XVI secolo, viene acquistata dai privati, i cui nomi sono riportati da Vincenzo Auria (Luca Pollastra, Pietro Pollastra, Gerardo Battaglia, Bernardo Battaglia, D. Carlo d'Aragona, Marchese di Terranova). Nel corso d'acqua dell'Uscibene s'immetteva «un darbo d'acqua che Nicolo e Sigismondo Rustici tenevano dal fiume del Gabriele e di cui la città ne comprò sette denari per once 420, [...] nel 1576».

Il percorso delle acque dell'Uscibene è visibile, ancora oggi, in uno dei quattro quadri dipinti ad olio nel 1722 che raffigurano i quattro corsi geometrici (prima accennati) delle acque appartenenti al Senato palermitano che, a quell'epoca, alimentavano la città.¹¹³

Nel dipinto, raffigurante il percorso dell'acqua dell'Uscibene, si legge che quest'ultimo dalla grotta di Tommaso Antico, «passa per la vigna dei Padri Gesuiti di Palermo e (dei Padri Gesuiti) di Messina, entra nel loco di Cipolla, dove fa il Recettacolo e qui si divide in tre catusi; uno passa per il giardino di Don Vincenzo Rao Torres per insino alla giarra del suo primo porticato»; il secondo catuso inizia dalla fontana detta «della Scala» e si unisce con il terzo catuso che dal suo Recettacolo s'incammina nella strada di Mezzomonreale e si unisce nella Giarra di Rao dalla quale, attraverso nuovi catusi dona all'acqua alle fonti del «Pinnacchio Vittoria Draghi» e alla fontana detta «La Colonna»; il resto dell'acqua della suddetta giarra «s'introduce per un acquedotto fabbricata nel 1722 per insino al Porticato di Domenico Sgroi» e da qui arriva al recettacolo grande nel piano di Santa Teresa, fuori Porta Nuova.

Le acque, infine, si dividono: una parte sbocca in una giarra sotterranea vicino al bastione del Palazzo Reale; la restante parte entra in città dove troviamo le diverse giarre per alimentare due fontane: una nel piano del Carmine e l'altra nella Fieravecchia. Per alimentare la fontana della Fieravecchia vengono realizzati dei catusati, nel 1636, come riporta il manoscritto *dei Raziocinii* nei «Capitoli dell'Incassato dell'acqua», i cui lavori venivano affidati a Leonardo Di Giliberto, stagliante, prima della nuova collocazione della fontana di Cere con i quattro elementi.¹¹⁴

In particolare, lo stagliante doveva costruire un catusato che dalla porta di Castro (situata all'estremità della via Porta di Castro vicino il Palazzo Reale), giungeva sino alla «casa dei banditore» dove qui esisteva una giarra; un secondo catusato che prendeva l'acqua dalla «butti» (pozzo) situata nella «vanella» (strada) lorda, appoggiata alla «cantoneria della casa di Pasqualino Di Bastardini» e veniva condotta alle quattro statue della fontana; un terzo catusato che dalla fontana giungeva

sino alla strada di S. Carlo, lateralmente alla chiesa di S. Carlo; qui si trovava un recettacolo o «*giarra maestra*» dove veniva raccolta l'acqua. La giarra doveva essere fatta di creta, superiormente doveva murarsi con l'uso di «*pietra e calcina e cinnirazzo* [...]». Infine, lo stagliante doveva realizzare «*quattro canali in rame*» per la fuoriuscita dell'acqua dalle quattro statue della fontana.

Gli interventi di natura tecnica per il trasporto delle acque riguardavano, quindi, le diverse opere di canalizzazione, ovvero la messa in opera dei tubi in argilla (i catusi) che seguivano un preciso itinerario – già descritto –, la costruzione di vasche (butti, receptaculi) per il successivo smistamento dell'acqua e di «*giarre maestre*» per la sua raccolta. L'unità di misura dei catusi era la «*canna*», mentre la sezione (busca) variava a secondo della quantità d'acqua che dovevano trasportare e veniva stabilita dal Capomastro della città che, a quel tempo, era Giovanni Maculino.

Inoltre, lo stagliante aveva il compito di realizzare il fossato all'interno del quale venivano posti i catusi e fissati con «*calcina grassa, cinnirazzo et ginisi, con colla la quale sia ben fatta e che non sia cottunigna, rigati di spato (spago) e cannavazzo*

novo (strofinaccio nuovo)». Il fossato doveva essere profondo palmi quattro, dove non vi era roccia; in caso contrario, palmi tre; la larghezza era di palmi due; doveva, inoltre, essere ben stipato «*di pietre e calcina abbondanti con li suoi baiati di scorciforti, [...]*».

In una lettera indirizzata ai signori Deputati, Giovanni Maculino dichiara che i catusati delle acque delle quattro statue sono stati eseguiti secondo le misure e la forma dei suoi Capitoli. Leonardo Di Gilberto viene retribuito con una somma di 720 once.

Nel Settecento, la ricerca sulle acque palermitane viene approfondita dal Marchese di Villabianca, nella sua opera «*Fontanagrafia Oreteia*» e nel successivo «*Palermo d'Oggigiorno*», quasi un riassunto della prima. Il Villabianca indaga sull'origine, portata e sorte di ben settanta fra sorgenti principali e secondarie, con precisi riferimenti alle fontane pubbliche e private della città. In particolare, l'acqua del Gabriele – egli scrive – alimentava la peschiera della Cuba, la Zisa, l'ospedale di S. Giacomo dei militari, la fontana Pretoria e le cinque fontane di Mezzomonreale, le fontane del Palazzo Reale, quella di Porta di Vicari, della Fieravecchia, del Carmine e del Molo¹¹⁵ (*tav. 14*).

3.3. Analisi iconografica

La pianta della fontana si articola su due figure geometriche regolari: il quadrato ed il cerchio inscritto in esso. Quattro conche ellittiche circondano lo scoglio al di sopra del quale si erge la statua del Genio. Quest'ultima, seduta sulla roccia, è rivolta verso la via Garibaldi e presenta i medesimi caratteri iconografici delle altre statue localizzate nei vari luoghi della città. La statua mostra una corona sul capo e stringe con vigore un serpente fra le mani portandolo al petto per nutrirlo. Il corpo ha una muscolatura evidente che contrasta con l'età adulta della figura maschile rappresentata. Lo sguardo è rivolto leggermente verso il cielo, la bocca è semiaperta con un'espressione facciale quasi di stupore, probabilmente per aver accolto, benevolmente, il serpente che, con il suo movimento dinamizza la composizione scultorea conferendole, inoltre, un'impronta aulica ed enigmatica. La figura scultorea, coperta da un mantello che ricade sulle spalle e sugli arti inferiori, lasciandola per la maggior parte ignuda, appartiene al «genere» iconografico mitologico-simbolico (figg. 55, 56, 57, 58).

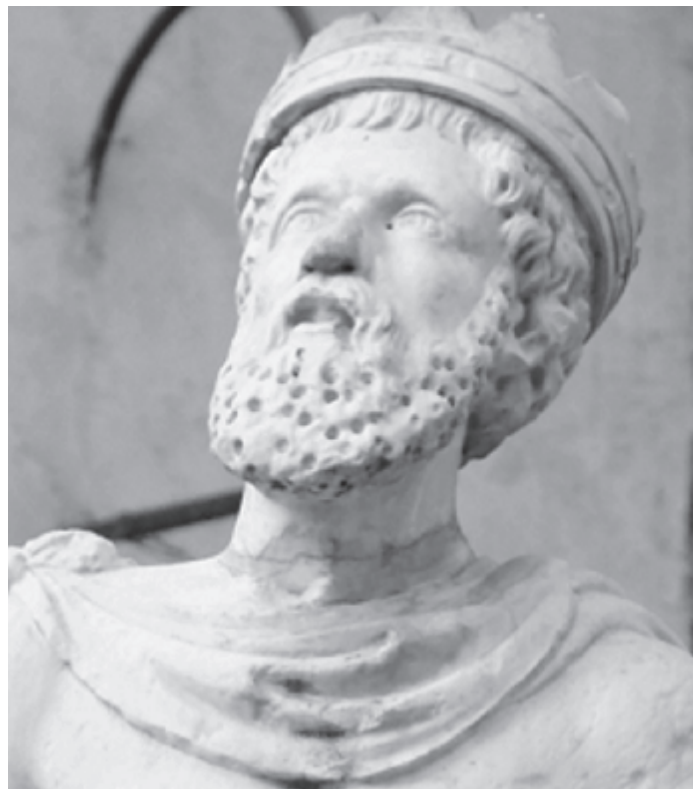


Fig. 55. Particolare della statua del Genio di Palermo a piazza Rivoluzione: il volto.



Figg. 56-57-58. La statua del Genio di Palermo a piazza Rivoluzione.

3.4 Analisi stilistico-formale

La fontana presenta una pianta centrale basata su due figure geometriche regolari: il quadrato ed il cerchio inscritto in esso. Le quattro conche ellittiche manifestano il superamento dello schematicismo dell'arte classica e la volontà di voler creare un movimento, un'espansione spaziale maggiore.

Un volume plastico equilibrato e simmetrico caratterizza la fontana del Genio che risulta essere in asse con la via Garibaldi, pensata quasi come un interno prospettico il cui punto di fuga centrale si trova in corrispondenza della fonte.

Più in generale, il quadrato ed il cerchio si ricollegano – anche qui – ai modelli di urbanizzazione, al modello di città quadrata di Palermo, dove tale ideologia ha condizionato e condiziona i progetti di sviluppo e, forse, anche quelli, a scala più piccola di arredo urbano.

Il movimento della figura del Genio non si espande nello spazio; ne deriva una composizione chiusa: il moto, quindi, nasce e si conclude nella figura.

Le braccia del Genio che quasi si chiudono nell'intento di afferrare con vigore il serpente, formano un ritmo a spirale ascendente che nasce da un concatenarsi di spigoli vivi (le ginocchia, le braccia) e dalle linee flessuose del serpente che sembra concludere tale movimento attorcigliandosi alla base della scultura. La muscolatura è turgida e tesa, messa in risalto per evidenziare il movimento e per esprimere non solo la forma ma la forza dell'idea, della simbologia che l'immagine pagana contiene.

La testa, le mani, le ginocchia e i piedi, rappresentano dei nodi plastici forti che fissano la staticità della composizione. Il drappeggio, che avvolge parte del corpo del Genio conferendogli un atteggiamento imponente e fiero, crea un movimento armonioso di ripetute e morbide pieghe che non possono fare a meno di trattenere la luce dando origine ad un persistente gioco chiaroscurale.

La scultura (risalente con molta probabilità alla fine del '500) sembra accogliere i modi della scul-

tura manierista che aveva cominciato a diffondersi in Sicilia grazie alla lezione di Rinaldo Bonanno e Martino Montanini, i quali reinterpretavano il nuovo linguaggio giunto nell'isola dopo il 1547 con Montorsoli, pur non dimenticando i modi della scultura di Antonello Gagini.¹¹⁶

La possente muscolatura e l'evidente plasticità della figura scultorea del Genio, il modellato pieno e vigoroso del busto, la rotazione del volto con la bocca semiaperta e lo sguardo pensoso rivolto verso l'alto, il modellato artificioso della barba e dei capelli (che sembra voler rimandare alla scultura michelangiolesca), la particolare attenzione al rapporto figura-spazio architettonico – come si evince dall'analisi geometrica effettuata – e il ritmo spirale evidenziato dal movimento del rettile e dalle braccia entrambe piegate ad angolo retto, sono caratteri che riflettono il gusto per i modelli derivati dalla classicità, ma con l'espressività dei modi della Maniera.

Si possono cogliere nella statua del Genio delle affinità stilistiche con opere del Bonanno, quali la statua di San Pietro (1586) nella Chiesa Madre di Castoreale, in particolare nel modellato della barba e nel movimento degli arti superiori; così pure, nella statua di S. Tommaso Apostolo (1607), nella Chiesa Madre di Castoreale, attribuita a Demetrio Calanna, si ripete la stessa sensibilità plastica del volto e lo stesso modellato del corpo, caratteri che si evidenziano anche nel San Giacomo di scuola calamecchiana, sempre a Castoreale (*figg. 59, 60, 61*).¹¹⁷

Il Genio della Fieravecchia manifesta, dunque, un evidente contrasto tra il corpo apparentemente in quiete e la tensione degli arti che celano una concentrazione di energia latente e controllata che sembra sul punto di voler tradursi in azione.

È importante ricordare che nel '500 ma anche nel '600 e nel '700, si diffuse in Sicilia una tipologia di fontana caratterizzata da motivi simbolici e



Fig. 59. Attr. A. Calamech, statua di S. Giacomo, Castoreale, Duomo.



Fig. 60. R. Bonanno, statua di S. Pietro, Castoreale, Chiesa Madre.



Fig. 61. Attr. D. Calanna, statua di S. Tommaso Apostolo, Castoreale, Chiesa Madre.

modi stilistici derivanti in gran parte dall'ellenismo (e ciò si deve soprattutto al Montorsoli).

Le numerose fontane che fioriscono nell'età della Maniera non costituiscono un fatto casuale, piuttosto si può denotare il significato che assumono in questo periodo la fonte e l'acqua come allegoria della vita, celando molto spesso un messaggio morale, contenuto tra le simbologie delle iconografie raffigurate.

La fontana qualificava uno spazio urbano non soltanto dal punto di vista decorativo ma, anche e soprattutto, dalla valenza simbolica del suo nume

propiziatorio e, quindi, della città. «In età vicereale in varie città dell'isola fu ripristinato il culto degli eroi e degli dei, antichi fondatori o patroni della città, sotto la cui tutela benigna si collocava in genere la riforma urbanistica di piazze o di altri luoghi pubblici che aveva nella fontana il suo suggello» (esempio: Noto, Trapani, Militello, Castelvetrano, Castelbuono, Palermo).¹¹⁸

Anche la piazza della Fieravecchia a Palermo viene suggellata con la collocazione di fontane (Cere prima, il Genio dopo) che, nel corso dei secoli, hanno subito spostamenti, trasformazioni, abbelli-

menti in relazione diretta e indiretta, con le vicissitudini urbanistiche e politiche della città.

Geometria e proporzioni: analisi e ipotesi

Sulla sezione verticale lungo il semiasse sono state individuate alcune proporzioni auree. L'altezza massima della fontana (m. 3,80) misurata dal piano di calpestio, è la «sezione aurea» del semiasse che segna la distanza tra la conca semicircolare e il centro della fontana (sezione C-D); si può, quindi, osservare, come la sezione C-D può essere racchiusa in un doppio «rettangolo aureo».

Altre proporzioni auree individuate sono: il semiasse del fonte rispetto alla distanza tra la conca e il piano di calpestio; la larghezza della roccia rispetto a quella della conca (tra il pieno e il vuoto).

Data l'impossibilità di misurare da vicino la statua del Genio, lo studio del sistema di proporzionamento della figura si è effettuato, approssimativamente, mediante l'ausilio del rilievo fotografico.

Stabilire con certezza il metodo di proporzionamento della statua, o quale canone sia stato adottato, è piuttosto difficile, per la mancanza di misure precise e, soprattutto, per la posizione non eretta, ma seduta della figura.

Inoltre, il moto della figura rappresentata, quasi sempre, sbilancia e a volte deforma l'immagine; ma anche la posizione dell'osservatore, costretto a vedute falsate della prospettiva (in questo caso dal basso verso l'alto), dalla distanza, dal punto di vista, può far sì che i canoni oggettivi vengano meno e debbano essere ricorretti di volta in volta.

Si può affermare, infatti, che è molto complesso stabilire un canone valido per la statuaria a tutto tondo, destinata a essere osservata da molteplici punti di vista; molto spesso il canone diventa una correlazione armonica delle varie membra. Questa esigenza appare, d'altronde, congiunta ad un tentativo di maggiore naturalismo e al progresso delle conoscenze anatomiche.

Prendendo come modulo di base la testa, misu-

rata dal mento alla sommità del cranio, si può osservare nella figura del Genio, che l'altezza totale si ha ripetendo cinque volte il modulo (cm. 120 circa). Generalmente un uomo misura nella posizione seduta cm 131/ cm 147 (sei volte e mezzo la testa). Il tronco, cioè la regione compresa dalla cima della testa alla piega glutea, misura tre volte il modulo. Il Genio in posizione eretta misurerebbe approssimativamente m. 1,55, quindi sette volte il modulo.

Da queste considerazioni generali si può constatare che la statua non rispetta le proporzioni medie dello scheletro dell'uomo, secondo le quali la testa è compresa sette volte e mezzo, oppure otto volte, secondo il canone rinascimentale, dell'altezza del corpo.¹¹⁹

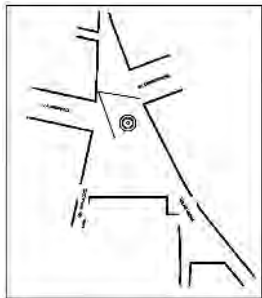
Si sono evidenziati sia nella piazza che nella fontana delle proporzioni e dei rapporti modulari. Emerge, in particolare, la relazione tra il rettangolo aureo della fontana (compresa la statua) e il rettangolo che racchiude la larghezza della via Garibaldi e l'altezza del palazzo Naselli-Flores. Quest'ultimo rettangolo è un «rettangolo aureo».

Prendendo come modulo l'altezza complessiva della fontana ($a = m. 3,80$), si può osservare che ripetendo il mezzo modulo ($a/2$) per quattro volte e mezzo si trova il baricentro «G» del rettangolo aureo. Nella sezione lungo l'asse mediano della via Garibaldi, l'altezza del palazzo Scavuzzo è la sezione aurea della distanza esistente tra il centro della fontana e la proiezione del palazzo.

Nella planimetria della piazza si è trovato il modulo «a» ($a = m. 10,60$). Il prospetto di palazzo Scavuzzo nella piazza Rivoluzione è cinque volte «a»; quello sulla via Garibaldi è tre volte «a»; la distanza tra il palazzo Scavuzzo e l'albergo Paradiso è tre volte «a»; la fontana dista dalla via Garibaldi una volta e mezzo «a». Si sono, inoltre, analizzati gli assi mediani della via Garibaldi e della via Aragona: quest'ultimi passano per il centro «O» della fontana (*tav. 15, 16, 17a, 17b, 18, 19*).



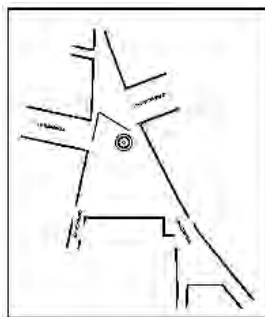
Tav. 16. Ricostruzione prospettica della piazza della Fieravecchia intorno al 1860



Ipotesi ricostruttiva della piazza Fieravecchia intorno al 1860. La fontana nel 1852 fu distrutta dal governo borbonico e la statua del Genio fu rimossa e conservata allo Spasimo. Nel 1860 il Genio ritorna nella piazza e fu costruita una base quadrangolare a gradoni in cima alla quale fu posta la statua. A destra le basse palazzine verranno sostituite dall'attuale albergo paradiso.



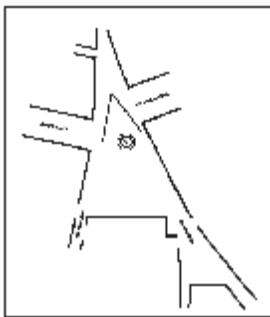
Tav. 17.a Prospettiva della piazza Fieravecchia dalla via Divisi



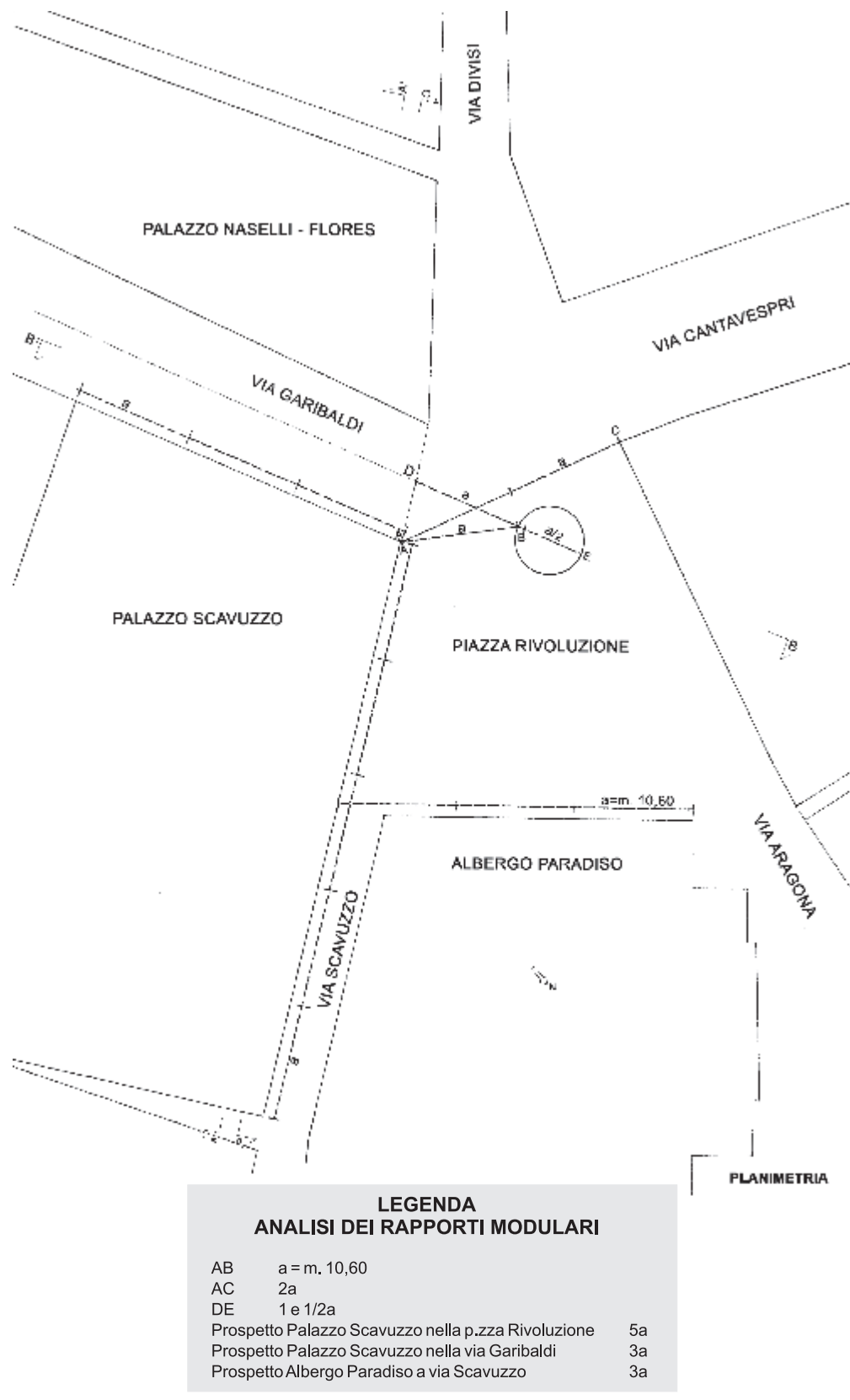
Visione prospettica del lato nord della piazza Fieravecchia caratterizzato dalla presenza di una edilizia minore seriale che si articola attorno a cortili e vicoli ormai chiusi. L'albergo Paradiso occulta la visione della piccola chiesa di S. Carlo situata nell'omonima piazzetta.



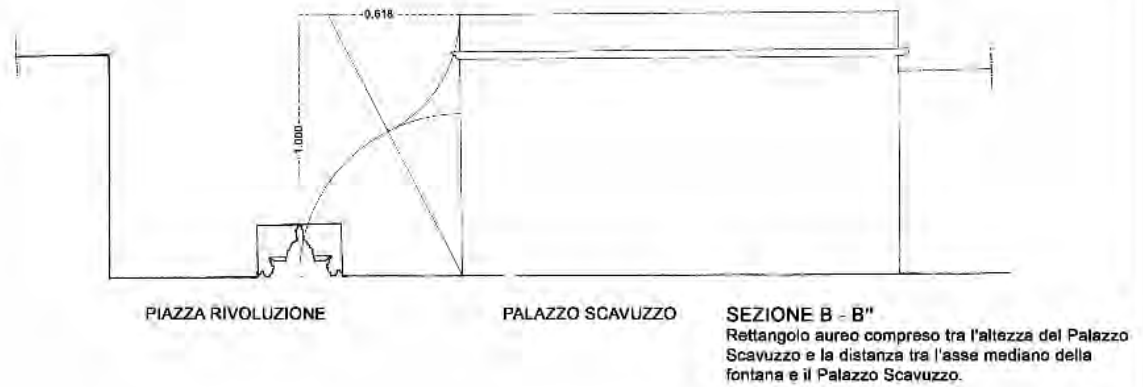
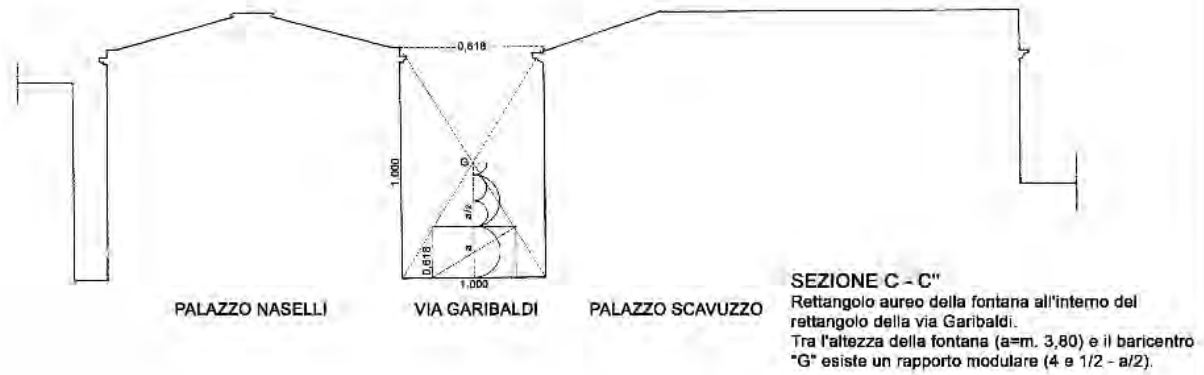
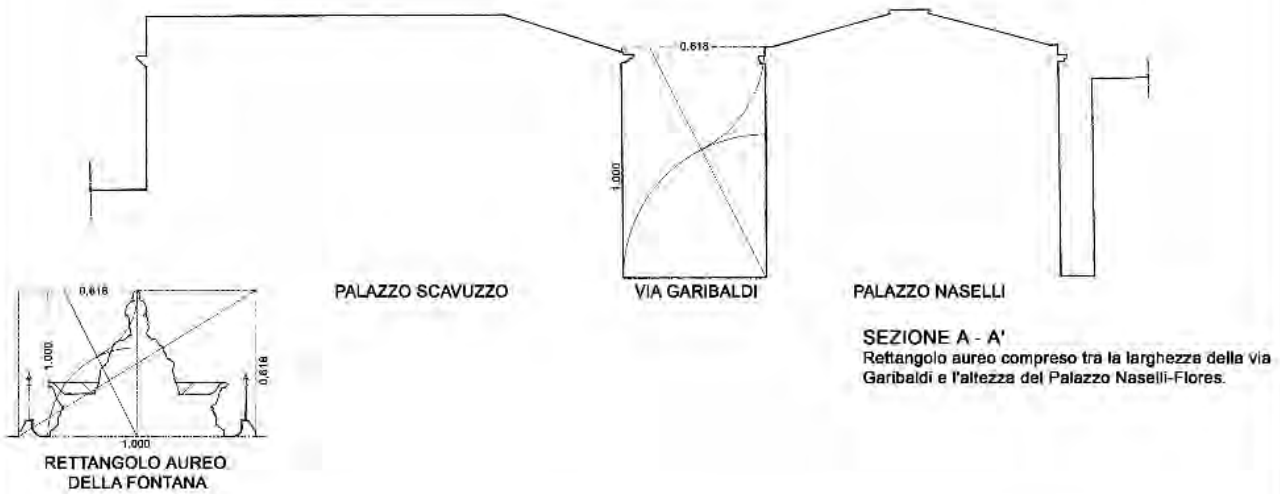
Tav. 17.b Prospettiva della piazza Fieravecchia dalla via Divisi

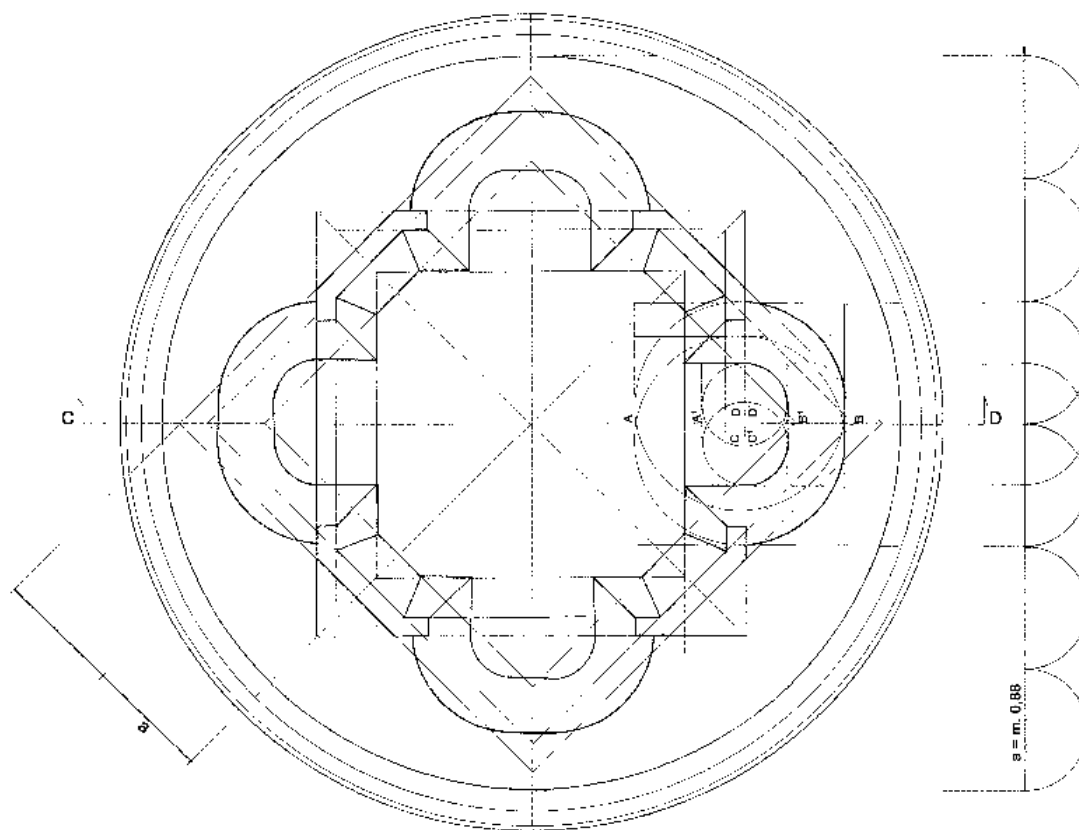


Visione prospettica della piazza Fieravecchia dalla via Divisi, lunga strada-mercato medioevale che conduceva alla «platea-magna dell'Albergaria» per terminare in corrispondenza della porta Mazzara.

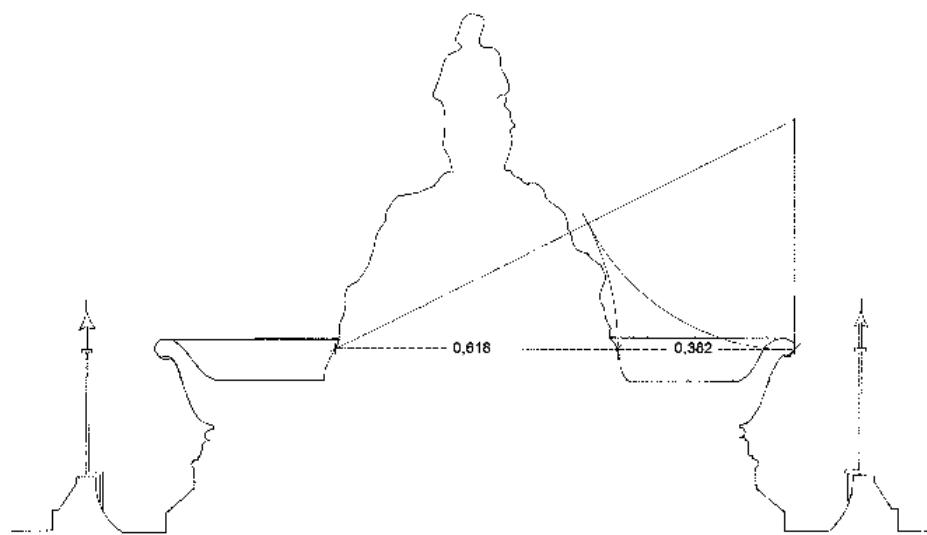


Tav. 18 Analisi dei rapporti modulari e delle proporzioni della piazza Rivoluzione. Scala 1:200



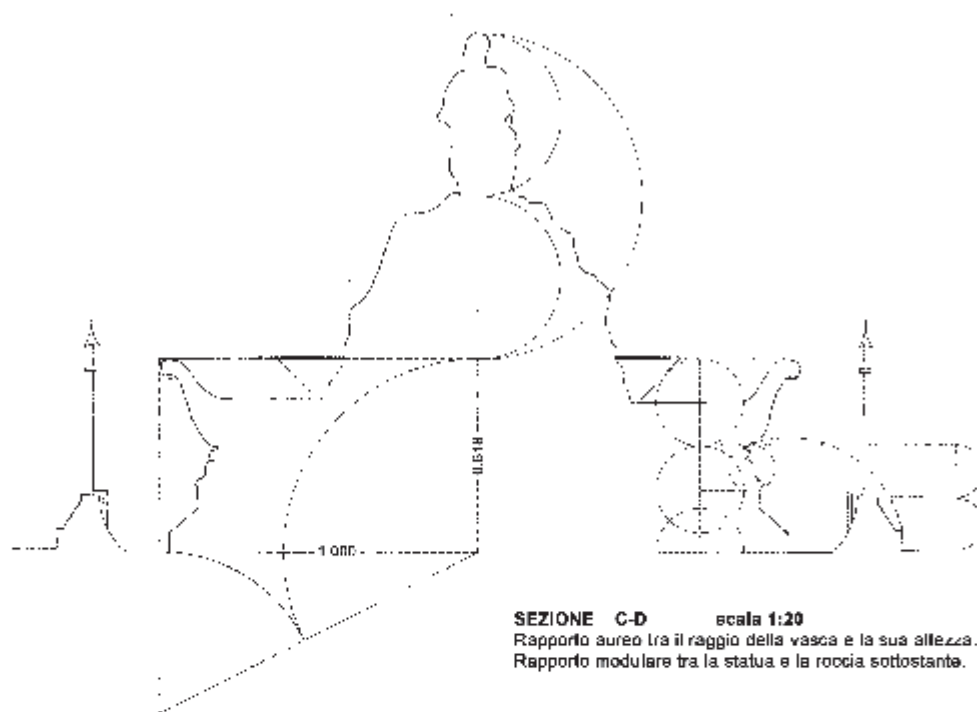


La pianta della fontana si basa sulla figura quadrata e sulla rotazione a 45°. Le quattro conche sono ellittiche. E' stato individuato il modulo "a" (a = m. 0,88), che determina la misura della circonferenza esterna e di due quadrati interni. **SCALA 1:20**

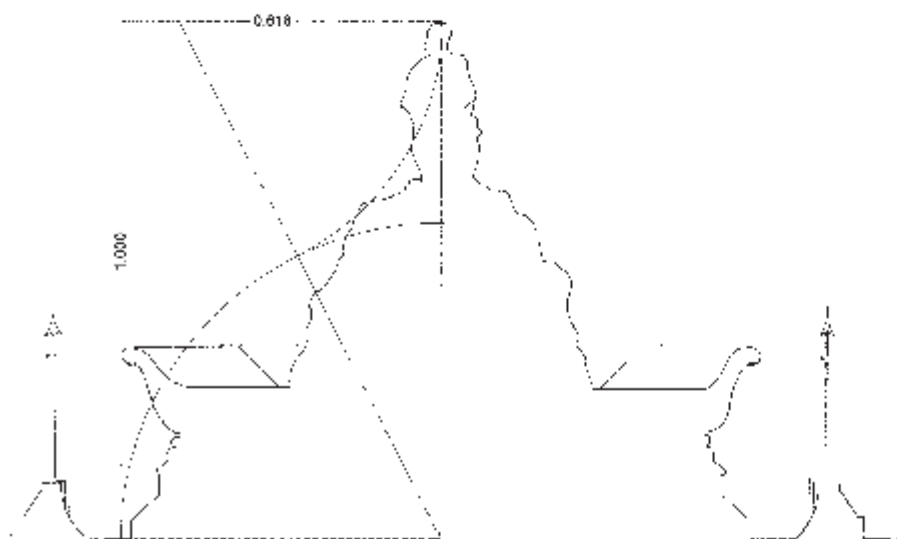


SEZIONE C-D scala 1:20
Rapporto aureo tra la roccia e la conca: tra il pieno e il vuoto.

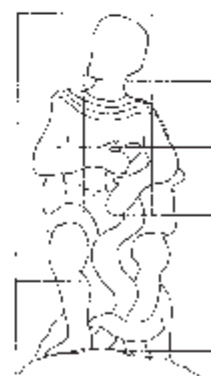
Tav. 19 Geometria e proporzioni della fontana del Genio a piazza Rivoluzione. Scala 1:20



SEZIONE C-D scala 1:20
 Rapporto aureo tra il raggio della vasca e la sua altezza.
 Rapporto modulare tra la statua e la roccia sottostante.



SEZIONE C-D scala 1:20
 Rapporto aureo tra l'altezza totale del manufatto (m. 3,60)
 e il raggio della vasca.



Proporzionamento della
 statua del Cenio:
 testa = 1/5 (m. 0,24).
 Scala 1:10

La fontana del Genio
di Palermo a Villa Giulia

La fontana del Genio di Palermo a Villa Giulia

4.1. Breve riferimento storico

La fontana si trova all'interno della Villa Giulia ed è composta da una vasca circolare al cui centro s'innalza una roccia con la statua del Genio di Palermo, realizzata nel 1778, dallo scultore Ignazio Marabitti per volontà di un giovane Pretore della città, il marchese di Regalmici, molto attivo nella ristrutturazione urbana di Palermo.

L'impianto strutturale della fontana ricorda quello del fonte del Genio di piazza Rivoluzione per la presenza dello scoglio e per la sua forma ellittica, ma se ne differenzia per la sua eleganza, per le sue maggiori dimensioni e per i caratteri stilistici tipici del periodo settecentesco (*fig. 62*).

Villa Giulia, il primo giardino pubblico della città e tra i primi d'Italia, fu realizzata nel 1778, per volere del Senato palermitano, dal pretore Antonio La Grua Talamanca marchese di Regalmici, nel piano di Sant'Erasmus, a meridione fuori le mura cittadine, di fronte il bastione del Vega, su progetto di Nicolò Palma, sacerdote e ingegnere ordinario del Senato. La zona scelta per la sistemazione della villa corrispondeva allo spazio occupato dai giardini suburbani dei Chiaramonte. Il popolo palermitano ostacolò l'inizio dei lavori perché in quel luogo i pescatori della Kalsa stendevano le reti per asciugarle e ripararle.

Le loro motivazioni passarono in secondo piano, prevalsero le esigenze della nobiltà che desiderava un salotto mondano che completasse la passeg-

giata a mare, dove si affacciavano palazzi principeschi come quelli dei Butera e dei Torremuzza.

La villa, intitolata alla viceregina Giulia D'Avolos, moglie del vicerè Marcantonio Colonna di Stigliano, era anche nominata «la Flora». Essa rappresentò per la città un nuovo punto di integrazione sociale, nonostante si trovasse al termine della passeggiata al mare, rientrando in quel programma di abbellimento della città palermitana inaugurato nel '600 con la realizzazione del teatro marmoreo di Paolo Amato.

Grazie al generoso contributo di Giuseppe Giorni dei duchi d'Angiò, si poté realizzare uno dei più significativi esempi della produzione architettonica di stampo illuminista.

La villa presenta una pianta perfettamente quadrata (con un perimetro di circa 800 metri), rispondente agli schemi dei giardini geometrici all'italiana ed è ripartita da due croci di viali, una assiale, con alle estremità gli ingressi, ed una diagonale. I viali simmetrici si intersecano secondo le due principali direzioni, ortogonale e diagonale, formando un secondo quadrato, diagonale rispetto al primo, con quattro esedre semicircolari agli estremi opposti.

Il giardino che Goethe nel 1787 definì «il più meraviglioso angolo di questa terra» si inserisce geometricamente e urbanisticamente nella fitta maglia di rettifili con i quali gli insediamenti delle ville patrizie hanno tessuto l'agro palermitano.¹²⁰

Originariamente privo di mura, il giardino si apriva verso il mare attraverso il neoclassico portale monumentale, risalente al periodo 1778-1788, prospiciente l'attuale Foro Umberto I. Al centro della villa si erge la fontana circolare al cui interno si trova la statua dell'Atlante di Ignazio Marabitti (1780) che sorregge un dodecaedro in marmo, orologio solare, opera del sacerdote e matematico Lorenzo Federici (1784) (*fig. 63*).

Percorrendo il viale perpendicolare al mare in direzione dell'Orto Botanico, si arriva al gruppo scultoreo del Marabitti con la statua del Genio (1778) (*fig. 64*). L'anfiteatro del Genio, completato nel 1784 con le opere di Lorenzo Marabitti, costituisce il gruppo scultoreo più scenografico della villa.

In particolare si osservano: le statue dell'Abbondanza e della Gloria, agli estremi settentrionale e meridionale dell'asedra, opere del 1763 di Ignazio Marabitti; le altre statue dell'asedra furono eseguite nel 1763 da Lorenzo Marabitti per il monumento a Carlo III che si trovava a piazza Sant'Anna e qui collocate nel 1799, mentre al centro dell'asedra, la fontana del Genio è arricchita da figurazioni simboliche della Sicilia e della Conca d'Oro (*tavv. 20, 21*). Nella piazza centrale furono posti i «teatrini per la musica» di gusto neoclassico, sostituiti nel 1866 con quattro padiglioni in stile neopompeiano, su progetto di Giuseppe Damiani

Almeyda, con affreschi e stucchi policromi raffiguranti il tema musicale delle «variazioni».

All'inizio del XIX secolo fu realizzato anche il nuovo ingresso su via Lincoln, costituito da due corpi di guardia (i propilei) che rafforzano l'asse parallelo al mare, terminante in un nuovo fondale romantico ottocentesco – il laghetto artificiale – che si contrappone al fondale illuminista del gruppo del Genio.¹²¹

È conservato un documento (f. 28 del volume *Atti senatori, 1777-78*) che riporta l'atto stipulato «a' 31 gennaio 1778 per le tavole del Notaro ordinario del Senato, D. Girolamo Lioni, tra lo stesso Senato e il Marabitti per la fattura della statua». Dal documento si evince che lo scultore doveva realizzare la statua in marmo di Massa Carrara avente un'altezza di dieci palmi. Lo scultore realizzò un modello di creta che «è stato visto, lodato e approvato da detto Eccellentissimo Senato» [...]; la statua doveva essere ultimata in dieci mesi da «contarsi dal primo giorno del prossimo venturo mese di febbraio 1778 [...]; ricevette la somma di onze duecentosessanta in denaro contanti per la realizzazione della statua e la somma di onze sessanta e tarì ventisette per il Masso di marmo di Carrara che il Marabitti ricevette da Padre Filippo Bonanno Preposito della Venerabile Congregazione dell'Oratorio dell'Olivella di Palermo».¹²²



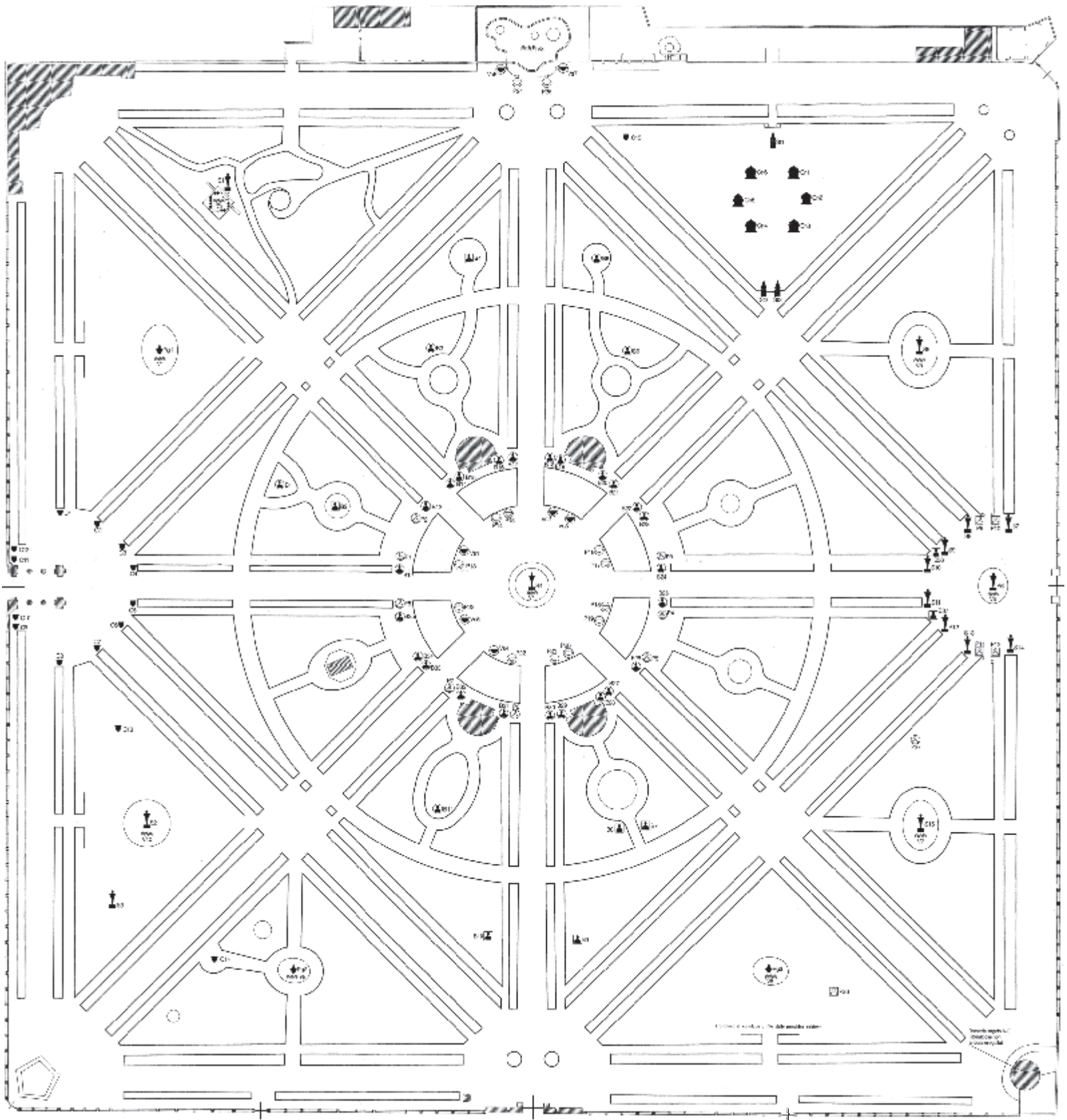
Fig. 62. Fontana del Genio di Palermo a Villa Giulia.



Fig. 63. Fontana con l'orologio solare al centro della villa. Si scorge, sullo sfondo, la fontana del Genio.



Fig. 64. La Fontana del Genio al termine del viale della Villa perpendicolare al mare.



Tav. 20. Planimetria di Villa Giulia. Scala 1:500 (Ufficio Centro Storico del Comune di Palermo)

LEGENDA

STATUE

1. L'Efeto
2. Il Pescatorello
3. Il Nigrotto sul sedile
4. L'Atlante fanciullo che sostiene l'orologio solare
5. Il Diogene
6. Il Genio di Palermo
7. La Gloria
8. L'Infedeltà
9. La Maldicenza
10. Lo Scisma greco
11. Il Maomettanesimo
12. L'Eresia
13. L'Ozio
14. L'Abbondanza
15. L'Archimede giovinetto

BUSTI

1. Pietro Novelli
2. Padre Messina
3. Giovanni Miti
4. Vincenzo Bellini
5. Giocchino Rossini
6. Giulio D'Alcamo
7. Giacomo Leopardi
8. Enrico Petrella
9. Gaetano Donizetti
10. Giovanni Pacini
11. Guiseppe De Spuches
12. Busto femminile
13. Busto femminile accafato
14. Busto femminile accafato
15. Busto femminile accafato
16. Busto femminile accafato
17. Busto femminile
18. Busto femminile
19. Busto maschile
20. Busto femminile
21. Busto maschile accafato
22. Busto maschile accafato
23. Busto femminile
24. Busto femminile accafato
25. Busto maschile accafato
26. Busto femminile accafato
27. Busto maschile accafato
28. Busto femminile accafato
29. Busto femminile accafato
30. Busto femminile accafato
31. Busto femminile
32. Busto maschile accafato
33. Busto femminile accafato
34. Busto femminile accafato
35. Busto femminile
36. Busto femminile
37. Busto maschile

PIEDISTALLI

- 1.- 4. Piedistallo con base di appoggio busto
5. Piedistallo
6. Piedistallo con base di appoggio busto
- 7.- 8. Piedistallo
- 9.- 11. Piedistallo con base di appoggio busto
12. Piedistallo con base di appoggio busto
- 13.- 14. Piedistallo con base di appoggio vaso
15. Piedistallo con base di appoggio busto
16. Piedistallo
17. Piedistallo
18. Piedistallo con base di appoggio vaso
- 19.- 21. Piedistallo
- 22.- 23. Piedistallo privo di base di appoggio vaso
- 24.- 25. Piedistallo
26. Piedistallo ortogonale
27. Piedistallo

VASI

1. Vaso su piedistallo cilindrico
- 2.- 6. Vaso su piedistallo cilindrico
7. Vaso su piedistallo cilindrico

CRATERI

- 1.- 8. Cratere in calcarenite su piedistallo parallelepipedo
- 9.- 12. Cratere in calcarenite
- 13.- 15. Cratere in calcarenite su colonna

STELE

1. Stele con scritta "Cenotaphia"
- 2.- 3. Stele di ingresso area cenotafi

CENOTAFI

1. Urna commemorativa dedicata a Diodoro Sicolo
2. Sarkofago dedicato a Junia Calpurnia Panermitana
3. Cripta dedicata ad Archimede Syracusano
4. Basamento di Cenotafio
5. Urna dedicata a Theocrito Syracusano
6. Ara dedicata ad Empedocle Agrigentino

VASCHE

1. Vasca ellittica con pigna centrale
2. Vasca di fronte l'Efeto
3. Ninfeo
4. Vasca circolare con Atlante
5. Vasca ellittica con Diogene
6. Vasca ellittica con il Genio
7. Vasca ellittica con Archimede giovinetto
- 8.- 9. Vasca ellittica con pigna centrale
10. Vasca circolare con Pescatorello

🗿 Statua (S)

🗿 Busto su piedistallo cilindrico (B)

🗿 Busto su piedistallo parallelepipedo (B)

🗿 Cratere (C)

🗿 Cenotafio (Cn)

🗿 Stele (St)

🗿 Vaso su piedistallo cilindrico (Vs)

🗿 Pigna (Pg)

🗿 Piedistallo cilindrico per busto (P)

🗿 Piedistallo cilindrico per vaso (P)

🗿 Piedistallo parallelepipedo per busto (P)

🗿 Piedistallo parallelepipedo per vaso (P)

🗿 Vasca (V)

4.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica

La fontana del Genio di Palermo è in marmo grigio di Billiemi, mentre la statua è in marmo bianco di Carrara. L'altezza complessiva della fontana è di ml. 2,56.

Per le caratteristiche dei materiali e la tecnica di lavorazione si veda il capitolo 1°.

Nota di restauro e stato di conservazione

La villa, restaurata dopo il 1836 per i danni subiti durante i moti rivoluzionari del 1820, fu nuovamente danneggiata nel 1846 da un violento uragano. Un ulteriore intervento fu eseguito tra il 1860 e il 1878. Nel XX secolo, la villa cade in un progressivo stato di abbandono, subendo furti e atti vandalici a danno del parco statuariao e degli arredi mobili; si sono talvolta effettuati grossolani lavori di manutenzione.

Nel 1997 l'Ufficio del Centro Storico ha redatto il progetto generale di restauro del parco statuariao e delle emergenze architettoniche della Villa: i lavori, iniziati nel Settembre del 1997, si sono, dapprima, conclusi nel mese di Ottobre del 1999. Gli interventi di restauro conservativo hanno coinvolto l'intero parco statuariao costituito da cinquantadue elementi scultorei, ai quali vanno aggiunti i sei grossi crateri settecenteschi che fanno da anfiteatro al portale monumentale sul Foro Italico.

Si veda l'*Appendice* per gli interventi di restauro effettuati e lo stato di conservazione attuale.

La via delle acque

Il Villabianca scrive che le dodici fontane marmoree di Villa Giulia sono alimentate dall'acqua della Guadagna. «*Nel piccolo podere di Giovanni Bajardi, Marchese di S. Carlo, sotto la grotta nominata delli Diavoli, a lato della chiesa di S. Maria della Guadagna (vedi Mongitore, Palermo devoto di Maria, t. 1, f. 610), su la sponda di Oreto tiene la sua sorgiva [...]. L'ebbe a censo perpetuo il Senato dal detto di Bajardi, che n'era il padrone, sotto la rendita di onze otto annuali, per gli atti di Maestro Notaro della sua Corte sul 1778. [...] Quest'acqua oggi della Torre dei Diavoli guarnisce e forma non solo le fontane della Villa Giulia, ma anche le vasche e fonti dell'Orto Botanico adiacente alla detta villa. Vi scorre ella con due rami diversi*».¹²³

La sorgente era, quindi, in prossimità del fiume Oreto che, lungo il suo corso, era alimentato da numerose sorgenti. La valle fluviale dell'Oreto rappresentava un'importante risorsa economica del territorio palermitano; diversi mulini e cartiere utilizzavano le acque dell'Oreto ed anche giardini di origine araba e le aree in prossimità del mare e delle spiagge di Sant'Erasmo.

Verso la fine del Settecento si scelse di utilizzare l'area meridionale della città vicino al fiume Oreto per l'apertura della Villa Giulia e dell'Orto Botanico (*tav. 22*).

4.3. Analisi iconografica

Così appare, la Villa Giulia, agli occhi del Villabianca: «Disposta intanto essa vedesi in figura quadrata, con un piano circolare nel mezzo in forma ottagonale, somigliante a una stella. Vi si cammina per otto grandi stradoni ed altri sedici più ristretti; e vi si osservano otto gran sedili e quattro centrali teatrini per musica [...]. Le cerchiare inoltre di melangioli, i bossi [...] unitamente alli lunghi bersò di sciarniglie, che son come a dire camere d'ombra, ci fan godere viepiù le bellezze di questo sì fatto delizioso luogo. Dodeci in tutto ne son le fonti e vasche perenni, ammirevoli pe' giuochi idraulici, fra le quali poi la più nobile è la fonte al termine in fondo, che mostra la Statua del Genio di Palermo, rappresentato dal vecchio coronato duca, col serpe in petto e con gli emblemi e geroglifici dell'aquila, del cane e della cornucopia di Cerere e Pallade: quale statua è corteggiata ne' lati al basso dalle statue della Gloria e dell'Abbondanza, tutte e tre uscite dall'eccellente scalpello del Marabitti».¹²⁴

L'aquila al braccio del Genio palermitano è lo stemma civico della patria e del Senato; il cane che vi sta ai piedi accenna alla fedeltà, il serpe al petto alla accortezza e prudenza dei cittadini, la cornucopia all'abbondanza, il fascio delle verghe con la scure alla dignità del governo del regno.

La statua del Genio, quindi, è arricchita di ulteriori e nuovi elementi iconografici quali: l'aquila, il cane, la cornucopia, il fascio littorio, lo scudo con il triscele, insieme all'inseparabile serpente che – anche nell'opera del Marabitti – è raffigurato al petto, nutrito dal Vecchio incoronato (figg. 65, 66, 67, 68, 69, 70).



Fig. 65. La statua del Genio di Palermo a Villa Giulia.

Il Genio è vestito con un'armatura romana e con uno scettro in mano. La statua appartiene al genere iconografico mitologico-simbolico con richiami alla letteratura storica romana e siciliana (fascio littorio, scettro, armatura, l'aquila, il triscele).

Vi sono delle affinità iconografiche tra il *Genius Senatus* di età imperiale (un vecchio barbuto in trono con scettro) e il Genio situato a Villa Giulia (tav. 23).



Fig. 66. L'aquila.



Fig. 69. Il Genio, l'aquila, il serpente.



Fig. 67. La cornucopia.



Fig. 68. Il triscele.



Fig. 70. Il fascio littorio.

4.4. Analisi stilistico-formale

La figura del Genio di Villa Giulia, ricorda nell'aspetto la raffigurazione del Genio di Palermo, personaggio centrale dell'affresco «L'Apoteosi di Palermo» (1760) dipinto da Vito D'Anna nel salone da ballo di Palazzo Isnello. L'affresco è considerato uno dei capolavori della pittura siciliana del XVIII secolo¹²⁵ (fig. 71).

La statua è caratterizzata da un minuzioso realismo, lontano da qualsiasi astrazione metafisica, con una cura virtuosistica dei particolari, come per esempio nella resa delle parti anatomiche, nel panneggio, ed anche nell'aquila, nel cane, nella testa del serpente. Il volto, segnato da un'espressione serena e sicura, dallo sguardo laconico con i grandi occhi che sembrano fissare l'orizzonte, è estremamente realistico con la lunga barba e la chioma dal modellato morbido e soave, accentuato dal garbato movimento delle ciocche colme di luce (fig. 72).

L'evidenza veristica e l'enfasi del gesto della statua che con forza e vigore afferra il serpente con la mano sinistra, il marcato naturalismo, l'accentuato movimento del mantello scomposto che si confonde in qualche punto con quello del rettile, la postura della figura con il volto a $\frac{3}{4}$ e con il busto ruotato verso sinistra, nel senso contrario a quello del volto, richiamano i caratteri stilistici e formali della scultura neoclassica.

Gli arti inferiori e quelli superiori sono rappresentati in modo tale da accentuare il moto della scultura e il senso della profondità: alla gamba sinistra quasi distesa corrisponde il braccio destro piegato e alzato perchè appoggiato allo scettro; alla gamba destra piegata a 90° corrisponde il braccio sinistro che, afferrando in maniera decisa il serpente bloccandolo sulla coscia destra, sembra concludere – proprio nel pugno chiuso – il movimento elegantemente articolato della figura.



Fig. 71. Vito D'Anna, Apoteosi di Palermo. Affresco del salone da ballo, 1760, Palazzo Isnello al Cassaro, Palermo. Nell'affresco si scorge una figura che iconograficamente ricorda il Genio di Palermo.



Fig. 72. Particolare della statua del Genio di Palermo: il volto.

La ricerca dell'equilibrio nell'articolazione della statua è ottenuta attraverso il bilanciamento dei movimenti e, quindi, applicando il principio classico della ponderazione ovvero la corrispondenza inversa delle parti del corpo, si ottiene il perfetto equilibrio tra stasi e movimento che rispecchia anche l'armonia tra corpo e spirito.

Il gioco delle corrispondenze consente molteplici fruizioni dell'opera scultorea: girando attorno ad essa ci si sofferma sui vari particolari decorativi, permettendo così diverse possibili letture, da parte dell'osservatore, grazie alla pluralità dei punti di vista.

Viene superata la visione idealizzante dell'uomo, introducendo uno spontaneo movimento nel corpo che crea armonia ed equilibrio anche se il ritmo

compositivo appare irregolare; la fluidità dei ritmi lineari e la scioltezza del moto della figura danno vita a delle vibrazioni chiaroscurali che tendono, talvolta, a dissolvere la materia.

La scultura a tutt'ondo del Genio sembra riprendere i caratteri della statuaria ritrattistica del periodo neoclassico, periodo in cui l'ideale non è più il perfetto cittadino ma il condottiero, il filosofo, il personaggio illustre di cui si vuole tramandare, attraverso i tratti fisionomici, le qualità morali e intellettuali.

La scultura settecentesca ha una radice classica, anche se si caratterizza per un maggiore virtuosismo tecnico, rinunciando talvolta ai canoni formali preoccupata maggiormente a eternizzare il fatto storico o mitologico.

La statua risale alla seconda metà del XVIII secolo, periodo in cui vengono riproposti i modelli formali classici della produzione artistica greca e latina. Lo stile neoclassico rivaluta l'armonia, l'equilibrio, la misura e i contenuti estetico-etici dell'arte greco-romana.

Nel '700 anche l'atteggiamento verso la mitologia pagana varia: gli dei della Grecia e di Roma erano stati condannati come demoni o convertiti in santi dai primi cristiani; poi recuperati come legami con la grandezza della Roma imperiale alla corte di Carlo Magno; allegorizzati dai dotti del medioevo; tradotti in simboli dagli umanisti rinascimentali; presi al servizio della Chiesa e dello Stato nell'età barocca; sottoposti a una critica razionalistica subendo anche attacchi derivanti da ragioni etiche (Rousseau, 1750) nel Settecento; in tal periodo gli dei poterono sopravvivere nell'arte come tipi di bellezza fisica, giustificati o come invenzioni di sacerdoti e tiranni o come benefattori dell'umanità o come forze o simboli della fecondità.

I soggetti mitologici vennero pian piano sostituiti da guerrieri, dai legislatori e dai grandi filosofi dell'antichità. Ecco perché la figura mitologi-

ca e simbolica del Genio viene soltanto qui raffigurata con attributi dell'antica Roma: l'armatura, lo scettro (attributo tipico delle divinità, dei sovrani, dei comandanti militari), il fascio littorio.

Raffigura un sovrano con la corona sul capo la cui potenza è evidenziata dalla presenza dello scettro; il serpente, che nelle precedenti statue del Genio aveva una maggiore evidenza visiva e dimensionale, qui, invece, è rappresentato di dimensioni minori, si confonde tra le pieghe del pannello, si scorge maggiormente nel punto in cui viene afferrato vigorosamente dalla mano del Genio.

La testa del serpente è addirittura nascosta dal pannello (*fig. 73*).

Sembra quasi un voler occultare l'attributo più significativo della statua il cui molteplice significato simbolico aiuta sicuramente ad identificarla. Risalta, invece, la figura dell'aquila (simbolo della città di Palermo ma anche simbolo e fedeltà all'Impero Romano), la cornucopia (simbolo di abbondanza, di fertilità, presente pure nelle monete di Roma antica), il cane (simbolo di estrema fedeltà che, nella cultura egizia e in quella greco-romana, veniva sacrificato nei riti di fondazione



Fig. 73. L'aquila e il serpente.

delle città per propiziare la prosperità e l'inattaccabilità) e lo scudo con la Triscele (simbolo della Sicilia) o Triquetra, disegnata sugli scudi e sui caschi dei Romani, che veniva portata nei campi di battaglia per terrificare i nemici.

Ignazio Marabitti ripropone, nel 1782, l'iconografia del Genio fluviale nella statua dell'Oreto che sormonta la fontana del convento benedettino di S. Martino delle Scale.¹²⁶

Il Genio di Villa Giulia rispecchia, quindi, coerentemente al rinnovamento culturale portato dall'Illuminismo, un linguaggio semplice e composto di grande valore comunicativo e di chiarezza iconografica che rende facilmente comprensibile e leggibile l'iconologia della scultura che, oltre alla ricerca del bello, svolge una funzione etica in quanto soggetto iconografico moraleggiante che ispira pubbliche virtù. Simboleggia le virtù della città di Palermo rinomata per la sua prudenza, maestà, fedeltà ed abbondanza.

Geometria e proporzioni

Il rilievo metrico e fotografico ha evidenziato la presenza dei sistemi proporzionali, geometrici e compositivi.

La statua è perfettamente proporzionata secondo il canone policleteo. Essa misura complessivamente ml. 2,08; la testa misura cm 32. Se consideriamo l'altezza della testa come modulo proporzionale, la figura in posizione seduta si ottiene ripetendo sei volte e mezzo il modulo. La scultura è sovradimensionata rispetto le proporzioni medie

della figura umana, secondo le quali l'altezza totale da terra di un uomo è di ml. 1,70 (*tav. 24*).

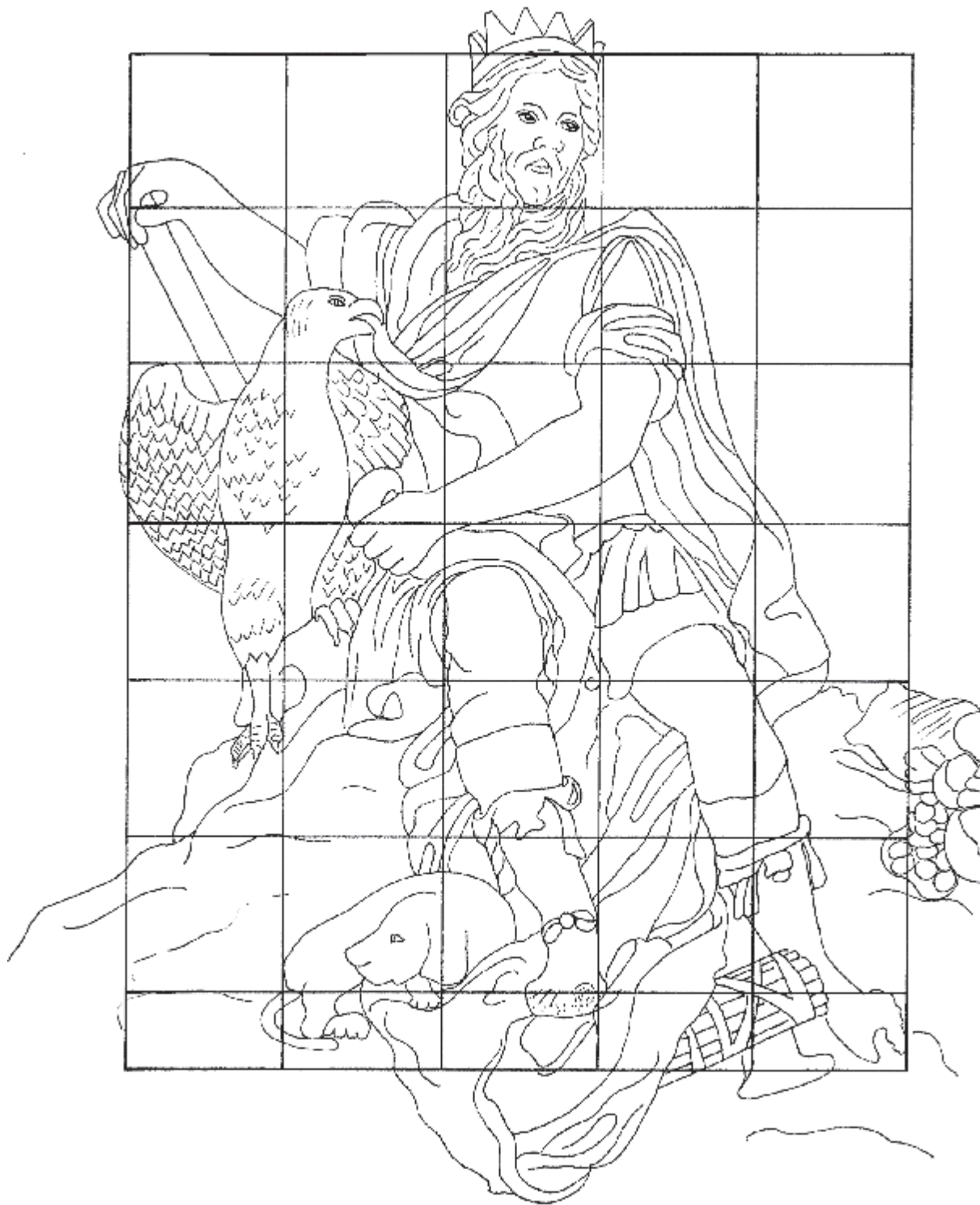
Il volto risulta proporzionato secondo le regole auree. In particolare, l'altezza totale del viso è in relazione aurea alla distanza fronte-naso; il numero aureo si ritrova, ancora, fra la distanza fronte-naso e quella tra la fronte e gli occhi ($AB:AC = AC:AD$); infine la distanza fronte-occhi è uguale alla distanza naso-mento ($AD = CB$) (*tav. 25*).

Lo studio dello schema compositivo ha messo in risalto la presenza di linee oblique e di linee curve. L'inclinazione dell'arto superiore sinistro realizza una curva che si contrappone a quella dell'arto destro. Le due curve anche se antitetiche sembrano congiungersi quasi a voler avvolgere l'aquila.

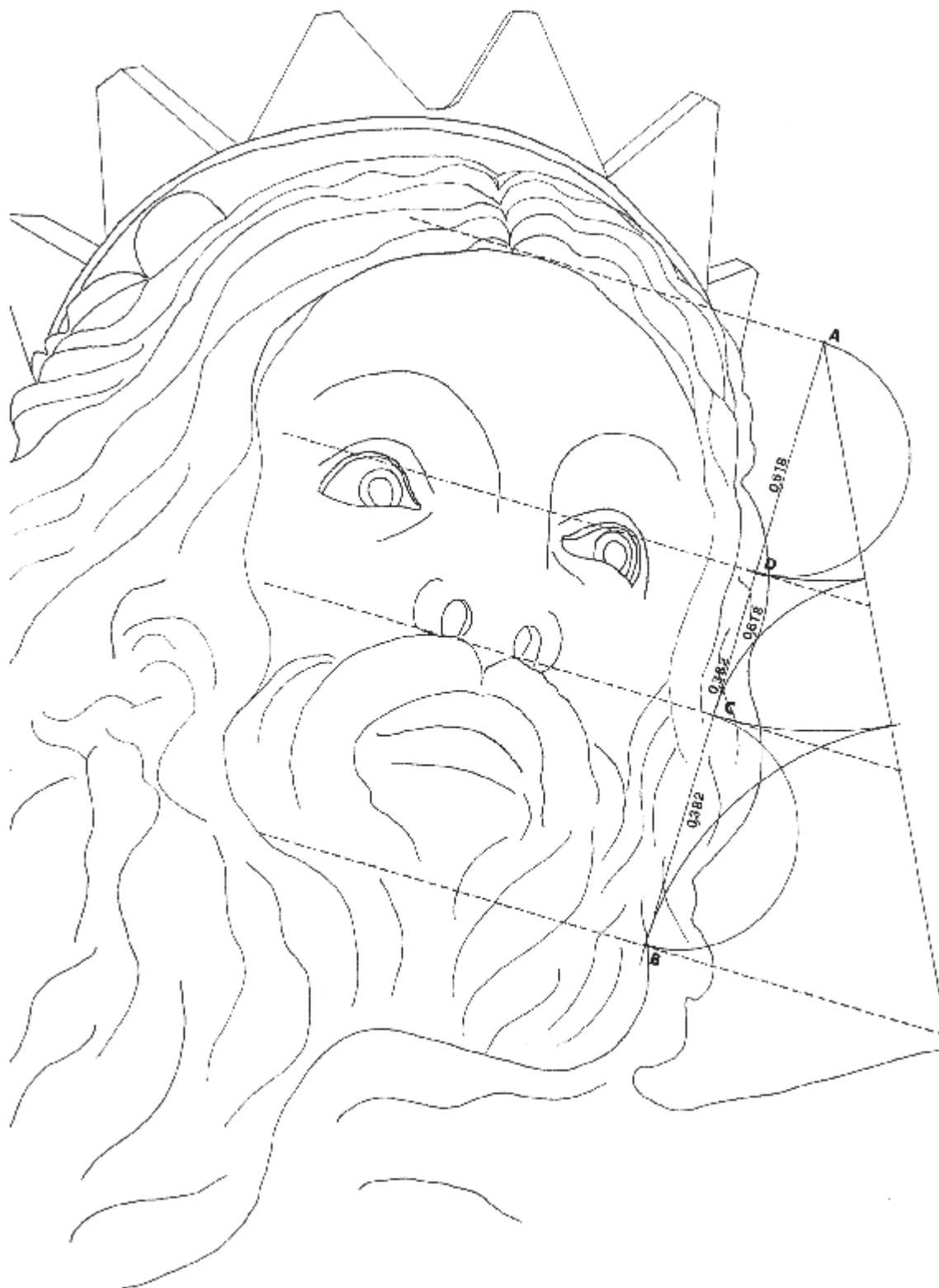
La torsione del busto e l'inclinazione degli arti superiori creano nella scultura il senso del movimento e del dinamismo. La torsione della testa si contrappone a quella del busto e all'inclinazione del braccio sinistro.

Si evidenzia, inoltre, la presenza di linee rette parallele: l'inclinazione dello scettro è parallela a quella della gamba sinistra. Le gambe sono piegate in modo da far convergere le rette proiettanti nel punto F^1 . Il cane accovacciato, le pieghe del pannello in basso e attorno alla gamba destra generano dei movimenti a spirale con andamento contrapposto.

La composizione è, pertanto, caratterizzata dal movimento che è reso convulso dall'intersecarsi di linee oblique, dalla presenza delle linee curve e, infine, dalla linea sinuosa del serpente (*tav. 26*).



Tav. 24. Studio delle proporzioni della statua del Genio a Villa Giulia. La statua è proporzionata secondo il canone policleteo.
h. tot. = ml. 2,08
testa = ml. 0,32
modulo = $6 \frac{1}{2}$ misura della testa Scala 1:10



Tav. 25. Studio delle proporzioni della testa del Genio a Villa Giulia. Le proporzioni auree basate sul numero irrazionale $\Phi = 1 + \sqrt{5}/2 = 1,618\ 033\ 988\ 749\ 894\ 84\dots$, si riscontrano tra l'altezza totale del viso e la distanza fronte-naso ($AB:AC=AC:CB$); fra la distanza fronte-naso e quella fronte-occhi ($AC:AD=AD:DC$); la distanza fronte-occhi è uguale alla distanza naso-mento ($AD=CB$). Scala 1:2



Tav. 26. Analisi della struttura compositiva della statua del Genio a Villa Giulia. La presenza di linee oblique, di linee curve e la sinuosità del serpente dinamizzano la figura scultorea. La torsione del busto e l'inclinazione degli arti superiori creano il senso del movimento. Moti a spirale con andamento contrapposto si generano nella parte inferiore della statua. Scala 1:20

4.5. L'intenzionalità dell'artista

La cultura dell'artista in rapporto alla tradizione figurativa a lui precedente e contemporanea e in relazione al contesto socio-culturale di elaborazione dell'opera.

Dopo la figura di Giacomo Serpotta, nella seconda metà del XVIII secolo, spicca quella di Ignazio Francesco Marabitti (Palermo 1719-1797), la cui produzione scultorea si diffuse a livello regionale.

Ignazio Marabitti è considerato uno dei maggiori scultori siciliani, nonché l'ultimo importante caposcuola di bottega del capoluogo palermitano. Appartenente a una famiglia di scultori, si formò a Roma presso la bottega di Filippo della Valle, principe dell'Accademia di San Luca. A Roma fu probabilmente mandato da qualche Ordine religioso, si pensa l'Ordine dei PP. Filippini di cui faceva parte il P. Angelo Serio, noto come benefattore dello scultore. A Roma, risentì certamente dell'influsso del Bernini e dell'Algardi e di scultori francesi, come il Le Gros, il Monnot e il Theodon.

Tornato da Roma, lo scultore si recò a Siracusa dove lavorò insieme con Giovan Battista Marino. Dopo aver lavorato a Siracusa, aprì una grande bottega a Palermo (in piazza S. Onofrio) frequentata da molti allievi; ricevette molti incarichi sia da parte del clero che dell'aristocrazia.

Anche la Sicilia, nell'ultimo decennio del '700, risente del rinnovamento culturale e sociale che originerà – anche se con leggero ritardo – lo stile neoclassico.

Tra il terzo e il settimo decennio del '700, la committenza che richiede le opere scultoree e di decorazione ornamentale (soprattutto a stucco) è costituita dall'aristocrazia e dalla gerarchia ecclesiastica aristocratica. Anche per gli scultori e i marmorai esisteva il sistema della corporazione che regolava il lavoro e la disciplina della bottega e, nella seconda metà del XVIII secolo, le associazioni di mestiere aumentarono considerevolmente,

accrescendo anche la loro potenza economico, sociale e politica.

La condizione sociale dell'artista siciliano tra il Seicento e il Settecento è, inoltre, decisamente migliorata in quanto gli artisti (pittori, scultori, architetti) iniziarono ad uscire dal confine regionale per svolgere un periodo di apprendistato a Napoli o a Roma nelle botteghe degli artisti generalmente legati all'Accademia di San Luca (come fece I. Marabitti). Ciò consentì un accrescimento formativo dell'artista che, ora, è maggiormente partecipe dei suoi nuovi contenuti ideologici e del rinnovamento culturale e stilistico settecentesco.

Si afferma la corrente artistica accademizzante di ascendenza romana che tende a rivalutare esclusivamente le sculture di marmo, mentre quelle in stucco sono meno apprezzate per la loro facile deteriorabilità.

Ignazio Marabitti divenne, nella seconda metà del '700, lo scultore ritrattista preferito dell'aristocrazia laica ed ecclesiastica che gli commissionava monumenti commemorativi di personaggi nobili i quali desideravano celebrare il loro rafforzato potere sociale e politico. Lo scultore adottò lo stile compositivo e temi iconografici della scultura romana che certamente risentono della sua formazione presso la bottega di Filippo Della Valle a Roma, senza però spezzare definitivamente i legami con la tradizione scultorea siciliana.

Nelle opere quali «La Cappella di S. Benedetto» (1760-1776), nel Duomo di Monreale (suo capolavoro), l'altorilievo della «Gloria di San Luigi» (1763) nella Chiesa di Casa Professa a Palermo e «L'Immacolata» (1766), altorilievo situato nella chiesa del Collegio dei Gesuiti a Trapani, il Marabitti ripropone il medesimo schema compositivo con la figura del santo al centro, con ai lati angeli e putti, scolpite con evidenza plastica e risalti cromatici; è evidente il richiamo dell'altorilievo dell'Annunciazione di F. Della Valle (Roma,

S. Ignazio) così come degli scultori francesi presenti a Roma.

La nuova tipologia compositiva degli altorilievi fu introdotta in Sicilia proprio dal Marabitti il quale si ispirò ad alcuni rilievi serpottiani a cornice mistilinea (Giacomo Serpotta era il cognato di G. Vitagliano la cui bottega è stata frequentata probabilmente dal Marabitti).¹²⁷

Il Marabitti si rifà, invece, al modello iconografico e compositivo del noto «Spasimo» di Raffaello (conservato al Museo del Prado) nel bassorilievo «Andata al Calvario» nella chiesa di San Francesco d'Assisi, Cappella dell'Ecce Homo, a Palermo, un tema iconografico adoperato da A. Gagini e ripreso poi da Giacomo Serpotta nell'Oratorio di Santa Cita. Da quest'ultimo il Marabitti si lascia influenzare soprattutto nella rappresentazione spaziale del bassorilievo e nei rilievi della «Flagellazione» e «Deposizione» presenti nella stessa chiesa.

I monumenti commemorativi e i ritratti costituiscono la sua più importante produzione scultorea dalla quale ebbe maggior successo. Diverse sono, inoltre, le sculture ornamentali soprattutto quelle destinate a fontane: le due fontane di Mezzomorale, la fontana del Drago, del 1767, e la Fonte del Pescatore, del 1769; seguono le sculture della

Gloria e dell'Abbondanza (1760, modificate nel 1779, Palermo, Villa Giulia), poste attorno alla statua del Genio di Palermo e simili da un punto di vista compositivo alle sculture del Le Gros al Gesù di Roma.

Altra fontana è quella del fiume Oreto (1782, San Martino delle Scale), con la statua allegorica del Fiume inserita in un'edicola; sempre a Villa Giulia realizza il putto che sostiene il dodecaedro, l'orologio solare di Lorenzo Federici (1783).

Altre opere che si vogliono citare sono: l'Allegoria della Musica a piazza Castelnuovo (Palermo) e la fontana del Cavallo Marino (1780, Palermo, piazza S. Spirito).

Nelle opere degli ultimi due decenni, lo scultore accoglie nelle sue opere uno stile già molto vicino al gusto neoclassico arcadico e archeologico, realizzando delle raffigurazioni linearmente nitide, armoniose, dal forte rilievo visivo.¹²⁸

Ignazio Marabitti lasciò validi discepoli proprio perché diede vita alla migliore scuola di scultura della seconda metà del XVIII secolo; inoltre, la numerosa produzione di opere – in questa sede non tutte citate – dimostra ancora una volta che la sua bottega era molto attiva e frequentata da tantissimi scultori apprendisti.¹²⁹

Iconologia del Genio
di Palermo

Iconologia del Genio di Palermo

Il Genio di Palermo, misteriosa ed enigmatica divinità protettrice, rappresenta l'emblema, nonché la personificazione della città, le cui origini e il cui significato simbolico sono ancora incerti o, comunque, oggetto di studio e di diverse ed affascinanti ipotesi interpretative.

Il Genio (dal greco *ghenos*, che significa nascita e dal latino *genius*, connesso alla radice gigno, genui che significa «generare») ha, probabilmente, origini preromane; nella religione romana è considerato generatore di vita, un nume tutelare o *genius loci*, una sorta di «angelo custode» delle sorti delle famiglie e dei singoli. È plausibile che la lunga dominazione romana lasciò in Sicilia, in particolare a Palermo, tracce e ricordi del culto pagano. Anche nei miti tramandati da Ovidio, nel I secolo a.C., e Pausania, nel III secolo d.C., simboleggiava il *genius loci* o la metamorfosi della figura maschile.

Il suo significato sociale è quello, quindi, di un santo protettore della città, un simbolo civico e laico che si contrappone e coesiste a quello mistico e religioso (Santa Rosalia, patrona di Palermo). Rappresenta «l'identità popolare e le virtù civiche» quali la libertà, l'indipendenza, la creatività, la felicità dei palermitani, «una presenza egemone e paternalistica nella quale si rispecchia lo spirito collettivo della civitas».¹³⁰

Nella mitologia latina era uno spirito protettore per molti aspetti analogo al *daimon* greco. Similmente ai demoni greci, i Geni vivevano sulla terra,

invisibili ai mortali; i filosofi greci avevano assegnato per i demoni il ruolo di protezione degli uomini al momento della nascita e nel corso della loro vita e infine di condurre la loro anima nell'Ade.

La credenza romana nei Geni è debitrice, oltre che a questa concezione greca dei demoni, anche e soprattutto alla religione etrusca, anche se il nome Genio ha, come abbiamo visto, una origine latina. Gli storici hanno cercato, nel corso dei secoli, di scoprire oltre l'età della statua originaria (nata in epoca romana o più recentemente?) anche e soprattutto il significato simbolico del vecchio incoronato.

Una versione assolutamente leggendaria si ha agli inizi del '600 da Vincenzo Di Giovanni, il quale, ricollegandosi probabilmente ad una antica tradizione popolare, scriveva che la statua del Genio fosse un dono di Scipione l'africano alla città di Palermo come gesto di gratitudine per i soccorsi avuti durante la guerra contro Cartagine. Il serpente rappresenta lo stesso Scipione, in quanto la sua famiglia aveva un colubro per insegna.¹³¹

Alla tesi sostenuta dal Di Giovanni si contrappone quella del Fazello: «*La città di Palermo [...] ha questo: che in accarezzare i forestieri non ha paragoni né cede a niun'altra città, e sono così grandi le cure, le accoglienze et i favori, che sono loro fatti: che fermando la loro abitazione, l'hanno ogni giorno fatta più bella, e maggiore. Di qui è avvenuto che i Palermitani dipingono Palermo in forma d'huomo con barba lunga et acuta; et in testa ha la*

Corona Reale, et al petto ha un Serpe, che lo succhia; et a' piedi ha un Cesto pieno d'oro, et di fuori con questo motto "Palermo vaso d'oro, divora i suoi e nudrisce gli alieni"».

Il Fazello ipotizza, inoltre, la derivazione del Genio da una moneta antica.¹³²

In una posizione neutrale, fra le precedenti opposte tesi, si pone l'Inveges, ma anche A. Veneziano, il Villabianca, Baronio Manfredi, il Mongitore.

M. Del Giudice fa cenno, nel suo libro, a taluni significati esoterici: «[...] *con a piè una Conca d'oro, dovizioso deposito della più liberale Amaltea: tenente in mano un Serpe, geroglifico per gli Egittij de' quattro Elementi, ed a lui come un pegno di favorevol Natura*». ¹³³ C'è un chiaro riferimento al mito della ninfa Amaltea (donatrice di abbondanza) e della Sibilla Cumana (che fu chiamata Amaltea), madre pagana e fondatrice della città e dei suoi segreti e, inoltre, ai geroglifici egizi ovvero ai significati «arcani» di sapore ermetico ed occulto di provenienza egiziana o orientale, «diffusi in Sicilia probabilmente in seguito alle varie dominazioni (bizantine, arabe...) che si sono succedute nell'isola». ¹³⁴ Alla Sibilla Cumana, personificazione delle Grande Madre mediterranea, dotata di virtù profetiche, viene associato il Genio, il Padre pagano della città.

Del Giudice riporta alcuni simboli ctonii: «l'elemento» acqua, la terra, il serpente che nasce dalla stessa conca d'acqua come del resto il Genio il quale vi immerge i piedi. L'acqua è l'elemento primordiale per eccellenza, dal quale genera la vita. La divina entità pagana della terra e della città, le cui virtù sono magicamente protette dalla pagana Sibilla, possiede, quindi, anche significati esoterici.

Del Giudice scrive che il serpente del Genio è simbolo dei quattro elementi (acqua, aria, terra, fuoco) ovvero delle energie primordiali dalla cui combinazione alchemica deriva ogni cosa visibile in cielo e in terra. Ma in quale momento storico e ideologico si afferma il simbolo dell'identità collettiva della città di Palermo caratterizzata, a sua volta, da

una geometria simbolica e archetipica (il quadrato quadripartito dal simbolico taglio a croce del Cassaro)? Non è casuale che il *genius loci* si affermi in un periodo storico in cui operano in città il pretore Pietro Speciale e lo scultore Domenico Gagini ai quali, probabilmente, si può attribuire l'affermazione dell'immagine simbolica della civitas che sembra riprendere la figura del «genio della Fortuna» che teneva i piedi in una conca d'acqua, facente parte dell'apparato dell'ingresso trionfale di re Alfonso il magnanimo del 1443.¹³⁵

Siamo in un periodo storico in cui si afferma in Sicilia e a Palermo il Rinascimento e, quindi, il recupero dell'antico e dei simboli artistici di identità collettiva, generalmente pagani. Si diffusero, inoltre, nella seconda metà del Quattrocento, le dottrine ermetiche ovvero quel tipo di speculazione tra magia e filosofia risalente ai leggendari testi di Ermete Trismegisto (fondatore dell'occultismo) che circolavano proprio a Palermo. Dall'ermetismo rinascimentale deriva anche la dottrina alchemica altamente simbolica. Ed è intorno al 1470, periodo in cui operò a Palermo il pretore Pietro Speciale, committente del Gagini e rifondatore del Palazzo Pretorio, che si ebbe una trasformazione urbana, ideologica e simbolica della «forma Urbis».

Nel 1489 i giurati di Palermo chiedono e ottengono dal re il privilegio di utilizzare l'immagine del Genio come loro sigillo (o stemma) ponendola «sopra» quella dell'aquila, sigillo del pretore. La misteriosa immagine, però, era stata adottata già da qualche anno anche negli apparati festivi e trionfali.

La città regia di Palermo era stata identificata dalla tradizione medievale con l'aquila, suo emblema araldico, oltre che simbolico. A questo verrà associato un simbolo segreto della città: il Genio. Del resto, in età vicereale, in varie città siciliane viene ripristinato il culto di eroi e dei antichi, fondatori o patroni: per esempio, il Saturno-Ercole di Trapani e il «Don Ercole» di Noto; anche il Genio di Palermo, come vedremo, viene identificato con Saturno.

In seguito alla riedificazione quattrocentesca del centro civico della città (Palazzo del Pretore) e all'ampliamento dello stesso nel 1553, si decise, nel 1596, dopo aver rinnovato lo scalone, di inserire qui la statua del Genio assemblando sculture di età precedente (il grande capitello con i bassorilievi è attribuito a Domenico Gagini e sembra anche la statua).

Nello stesso periodo si decise il taglio a croce del Cassaro che comportò la quadripartizione della città quadrata: le componenti mitiche della croce, formata dalla via Maqueda e dal Cassaro, si riferiscono a una riconsacrazione della città felice, a un segno di «benedizione» per ristabilire l'ordine cosmico dopo il caos e i mali passati e futuri.

Il tessuto viario arabo viene, dunque, geometrizzato imponendo l'ordine attraverso la croce viaria, segno apotropaico e propiziatorio. Nell'ideologia politico-religiosa di Palermo, la città s'identifica con l'immagine della Gerusalemme celeste: la città santa quadripartita con una piazza circolare al centro.¹³⁶ Al segno del cattolicesimo costantiniano nel tessuto urbano della città si contrappone il segno scultoreo del Genio, emblema e simbolo pagano voluto dalla municipalità: simboli religiosi e mistici e simboli laici e pagani convivono, quindi, da sempre nella cultura siciliana.

In un'immagine del frontespizio del *Gli Horti Hesperidi tributarii* del 1690, si osserva il Genio che rende omaggio a Santa Rosalia. La protettrice religiosa è accostata al patrono pagano di Palermo, genuflesso davanti alla santa.

Vi sono altre incisioni, su libri precedenti e successivi al festino del 1686, come per esempio quello del 1693 e del 1703, che testimoniano la pacifica convivenza delle due contrapposte figure. Addirittura in alcuni esempi di architettura effimera eretta in occasione dei festini (in particolare in una del 1703), il Genio di Palermo «s'innalzava al di sopra di una croce formata da quattro archi, accostato dalle statue della Salute, dell'Abbondanza, della Pace e della Fermezza: il simbolo cristiano

della croce “sorregge” il Genio, simbolo civico e laico».¹³⁷

Quest'ultimo, inoltre, a piazza Garraffo, era originariamente fiancheggiato da due statue raffiguranti sante vergini palermitane di dimensioni molto più piccole rispetto a quelle del Genio che, oltretutto, aveva ed ha una posizione centrale e dominante nell'apparato scultoreo. Sembra, allora, che ci sia la volontà di celebrare la supremazia del nume eterodosso. Ma come è possibile? L'occultismo prevarica la tradizione cattolica? Un laicismo legato a influenze iniziatiche, a riferimenti simbolici e magici, radicati da sempre nel popolo palermitano, costituisce, pertanto, l'essenza invisibile e misterica della città; i simboli di antichi culti pagani, praticati nell'isola anche dopo l'affermazione della religione cristiana, rievocati nel Rinascimento e nel successivo periodo illuministico, diventano fondamentali per il sapere umano, per la conoscenza di sé e del mondo.

Un'ara pagana – quella di piazza Garraffo – ma con segni inequivocabili della mistica cristianità: manifestazione, dunque, di una dimensione ambigua, ierofanica, evocatoria in un periodo in cui in Sicilia si afferma l'inquisizione che condanna credenze e superstizioni, contrari alla conservazione della fede cattolica. Le due figure femminili (realizzate da Pietro de Bonitate e trafugate nel 1992) poste nelle nicchie laterali sono state indicate come sante vergini o come due protettrici di Palermo; una di esse presentava degli attributi iconografici – le spighe di grano e un cestino di frutta – che potrebbero far supporre ad una personificazione allegorica dell'Abbondanza.

È difficile l'identificazione della seconda statuetta perché mutilata dai suoi attributi caratterizzanti. Sicuramente la completezza delle immagini iconografiche avrebbe facilitato la lettura ideologica e simbolica del complesso scultoreo; non si è certi, inoltre, che le statuette, sin dall'origine, si trovassero affiancate al simulacro del Genio; si

dovrebbe pertanto chiarire la loro provenienza e il periodo in cui vennero collocate in quel luogo, formando così il trittico marmoreo.¹³⁸

Addentriamoci ora nel significato più profondo del Genio il cui nome a Palermo, come nell'antica Roma, doveva rimanere segreto per impedire che i nemici, conoscendolo, potessero appropriarsi di tutti i suoi poteri magici (come afferma Antonio Veneziano). Il nome ha avuto, da sempre, valenza magica; ha un'origine animistica e divinatoria. La città è segnata dagli arcani e misteriosi oracoli e dalla presenza animistica del *daimon* locale (o *genius loci*), del dio totemico-ermetico con il duplice e complementare potere magico-protettivo e magico-occultistico.

Alla geometria della statua del Genio di Palazzo Pretorio (la circolarità della conca, il movimento spiraliforme del serpente, l'austera frontalità della figura) si associa quella della città, la forma urbana archetipica e mistica, il quadrato cruciforme.

Una perfetta coerenza tra testo urbano, fondato dall'ermetica Sibilla, e il successivo misterico simbolo civico con potere magico e benevolo.

In un manoscritto, forse della fine del cinquecento (scoperto da G. La Monica) conservato presso la Biblioteca comunale di Palermo, si legge che il Genio è Saturno, dio del tempo, «padre de' tempi», padre degli «dei» e degli «uomini».¹³⁹

Infatti, secondo Diodoro Siculo e altri eruditi siciliani, le prime istituzioni siciliane sarebbero state costituite nell'antica «età dell'Oro» proprio ad opera di Saturno, il quale giunse nell'isola, vi depose la falce della fertilità (precisamente a Trapani dove qui si trova la statua di Saturno restaurata nel 1603) ed edificò il «castello Cronio», sul Monte Pellegrino, nella montagna da sempre sacra al popolo palermitano e nella quale si trova la «grotta di Santa Rosalia», luogo, anche oggi, oggetto di intensa venerazione da parte dei palermitani di qualunque ceto sociale.

L'interpretazione del Genio nel manoscritto pri-

ma citato, è pertinente alla comprensione della frase «*Panormus conca aurea suos devorat alienos nutrit*» incisa nella conca di Palazzo Pretorio, spiegata – dal «Fazello a Sciascia» – nel senso che Palermo «divora i suoi figli e nutre gli stranieri».¹⁴⁰

Una frase non molto felice se consideriamo che è stata posta proprio dal Senato nel Palazzo di Città. Si potrebbe supporre ad una posizione polemica nei confronti della Spagna ovvero che la generosità di Palermo è tale che consuma i suoi averi, destinandoli ad altri che non siano i suoi cittadini.¹⁴¹

Ma sembra impossibile che l'oggetto dell'emblema della città fosse proprio l'irricoscenza civica dei palermitani. Sembra più plausibile la seconda interpretazione, derivante dal manoscritto, che si riferisce al valore «iniziatico» del tempo, alla dimensione che oltrepassa la temporalità per arrivare ad un stato temporale eterno nel suo essere.

Il serpente che succhia al petto di Saturno, il quale lo nutre e lo accarezza, significa, secondo il manoscritto, che il «tempo è divoratore delle cose che a lui soggiacciono e da lui hanno origine», ma il tempo «riverisce il parto straniero e immortale della mente» e anzi «col proprio sangue lo sostiene»; e le opere «eroiche e degne d'eterna vita non solo non vengono divorate dagli anni ma, piuttosto, consumano e divorano i secoli e nel tempo eternamente si pascono d'immortalità».

Il simbolo laico delle virtù civiche è allora una raffigurazione del «Padre eterno», della divinità originaria, che trascende la stessa caducità del tempo per riferirsi ad una dimensione mitica e atemporale. La figura del Padre-tempo viene vista come potenza universale ed inesorabile che, attraverso un ciclo di procreazione e distruzione, determina la continuità cosmica: «tu nutri e uccidi tutto ciò che esiste».¹⁴² Inoltre, l'identificazione con l'*anima mundi* (Conte di Rezzonico) fa pensare che questo simbolo non sia soltanto l'espressione del tempo, ma anche come Colui il quale lo muove: «il Motore Immobile» (*fig. 74*).



Fig. 74. Saturno che divora i suoi figli e che viene spruzzato di acqua mercuriale; sotto: la rigenerazione nel bagno.
Tractatus qui dicitur Thomae Aquinatis de alchimia (1520).

Anche Athanias Kircher, il gesuita poliglotta che fu a Palermo e a Messina verso la seconda metà del Seicento, cultore di mitologia ed occultismo, fa notare che, presso i filosofi platonici, Saturno è la «mente suprema in cui risiede la luce universale e la provvidenza di tutte le cose» e che il tempo crea «la stessa mente» perché ogni «ragione, impegno, animo» si acquisiscono col tempo. Il Genio è inteso allora come «anima» e «mente», al vertice della gerarchia spirituale.¹⁴³

Elemento caratterizzante del Genio di Palermo, è la figura del serpente che si inserisce nella tradi-

zione romana del Genius ed è inoltre attribuito di varie divinità (Igea, Esculapio, Dioniso e Giove), di eroi come simbolo della loro immortalità.

Il serpente, uno dei simboli più importanti dell'immaginario collettivo, rappresenta la trasformazione temporale, la fecondità, la perennità ancestrale. Il cambiamento della pelle a cui è soggetto ogni anno il serpente, fu considerato, presso gli antichi, l'immagine simbolica delle trasformazioni spirituali e fisiche dell'uomo.

Gaston Bachelard lega la capacità del serpente di «fare pelle nuova» all'immagine dell'ouroboros, il serpente che si morde la coda, «la dialettica materiale della vita e della morte»; un'immagine che rappresenta l'eternità e il concetto ciclico del tempo: l'unità del tutto (il cerchio) che si sviluppa nella molteplicità delle trasformazioni cicliche per poi tornare sempre su se stessa (l'unione della coda con la testa) conciliando così l'apparente contraddizione tra l'uno e il molteplice.¹⁴⁴

Il serpente che si morde la coda diventa un attributo di Saturno a partire dal IV-V secolo a.C. L'iconografia del tempo, che nasce dalla sovrapposizione, avvenuta in epoca medievale, di due divinità – Crono (padre di Zeus) e Chronos (il dio greco del tempo) – verrà identificato, presso i romani, con Saturno e rappresenta l'immutabilità e l'irreversibilità degli eventi: è il principio cosmico che si oppone al divenire dell'universo e viene spesso raffigurato nell'atto di divorare i propri figli.

Tale simbolo, ripreso con successo nel Rinascimento, è collegato alla rinascita del paganesimo promossa dal neoplatonismo di Pico della Mirandola e Marsilio Ficino che, insieme alla tradizione alchemica, faranno di Saturno la più alta manifestazione del pensiero.¹⁴⁵

Nell'alchimia, la «materia prima» è raffigurata come Saturno che divora i suoi figli; Saturno è il primo dei quattro elementi, la terra; rappresenta il piombo da cui si genera l'oro della pietra filosofale



Fig. 75. La materia prima come Saturno che divora i suoi figli. *Mutus liber* (1702).

che è la Sapienza (nel Medioevo Saturno verrà identificato gradualmente con la Sapienza) (fig 75).

«La conca d'oro di Palazzo Pretorio, dove il Genio-Saturno bagna i suoi piedi, rappresenta il vaso alchemico della trasmutazione, del passaggio dalla materia prima all'oro».¹⁴⁶

Il serpente e l'acqua sono strettamente legati a Mercurio, l'agente trasformatore del procedimento alchemico, la forza naturale attiva¹⁴⁷ (figg. 76, 77).

Saturno è l'antico e divino Padre della Pietra Filosofale, è lo spirito cosmico; la pietra filosofale è raffigurata spesso come ermafrodito: «del resto il Genio raffigura un uomo che allatta, una figura ambigua nella quale sono compresenti il maschile e il femminile».¹⁴⁸ «L'androgino è una delle più frequenti figure dell'alchimia e del pensiero ermetico che simboleggia l'unione dei contrari; l'ermafrodito alchemico deriva, nella mitologia classica, dalla unione di Ermes e di Afrodite, oltre che dal mito platonico dell'androgino primordiale».¹⁴⁹

L'ermafrodito alchemico è tra le *coniunctio oppositorum*, presenti nelle opere scultoree, quella che raffigura più emblematicamente la congiunzione degli opposti. La maggior parte delle divinità cosmogoniche sono di natura androgina.

«Ermafrodito» significa, per l'appunto, unione degli opposti che rinvia a una condizione primitiva dello spirito. Nella filosofia medievale il Rebis ermafrodito (simbolo della quaternità, la pietra filosofale che unisce in sé due cose: la natura maschile e la natura femminile) ha una parte signifi-



Fig. 76. Mercurio come ermafrodito sole-luna (Rebis), che sta in piedi sul caos (rotondo). *Mylius, Philosophia reformata* (1622).



Fig. 77. Il Mercurio che nel processo unisce le coppie dei contrari. *Figurarum aegyptiorum secretarum* (XVIII sec.).

cativa, così come nella mistica cattolica si parla di androginia del Cristo.

La problematica dei contrari ha una sua parte grande e decisiva nell'alchimia, poiché questa conduce, nella fase ultima dell'opera, all'unione dei contrari nella forma archetipica dello *hieros gamos*, delle «nozze chimiche», in cui i contrari supremi nella forma del maschile e del femminile (come dello *yin* e dello *yang* cinesi) si fondono in un'unità che non contiene più opposizioni (figg. 78, 79, 80).

Il principio attivo superiore e quello passivo ed energetico coesistono nello stesso essere, descritto come ermafrodito; la relazione complementare dei due principi garantisce l'esistenza dell'universo.

Il principio maschile, fecondante e attivo, e quel-



Fig. 78. Il *filius* o *rex* in forma di ermafrodito. *Rosarium philosophorum* (1550).

lo femminile, fecondabile e protettivo, convivono in una dualità dinamica nel microcosmo dell'uomo ma anche negli eventi cosmici e storici.

L'ordine cosmico è sempre il risultato di una contrapposizione tra un pensiero ordinante e una realtà soggetta al continuo cambiamento, al caos, ma che ha in sé la potenzialità creatrice, l'energia che, guidata dal principio ordinante, costituisce il motore della vita. Il microcosmo della vita interiore dell'uomo ricco di impulsi, così come l'universo stesso, sono soggetti a cambiamenti improvvisi, a crisi che possono causare un ritorno al caos. Ecco perché i due principi sono in stretta relazione e in un continuo dinamismo evolutivo. I racconti mitologici descrivono sempre il passaggio da una situazione di caos ad una di ordine e di regolarità cosmica.



Fig. 79. L'ermafrodito incoronato. Dal manoscritto: *Tractatus qui dicitur Thomae Aquinatis de Alchimia*, 1520 ca. Leida, Biblioteca dell'Università.

Un'altra coincidentia oppositorum è individuabile nella sostanza primordiale per eccellenza: l'acqua. L'elemento fluido associato alla figura del Genio (la conca, le fontane, la fonte del Garraffo) simboleggia la sorgente della vita cosmica da cui sgorgano tutti gli opposti. Nell'acqua divina si equilibrano due principi, uno attivo e uno passivo, uno maschile e uno femminile che costituiscono l'essenza della forza creativa in una perenne, ritmica ed alchemica alternanza di vita e di morte¹⁵⁰ (fig. 81).

La figura del Genio evoca, inoltre, l'archetipo del Vecchio Saggio junghiano, «personificazione del senno e dello spirito anche nel suo significato procreativo».¹⁵¹

Il Vecchio Saggio appare come mago, medico, sacerdote, maestro, professore, nonno, o persona autorevole. Egli rappresenta da un lato sapere,



Fig. 80. La fontana di vita come *fons mercurialis*. *Rosarium philo-sophorum* (1550).

discernimento, riflessione, saggezza, prudenza, intuizione; dall'altro anche qualità morali, come benevolenza e sollecitudine, espressione del suo carattere «spirituale». Tutti gli archetipi, oltre a un carattere positivo, favorevole, chiaro, rivolto verso l'alto, hanno pure un carattere rivolto verso il basso in parte negativo e sfavorevole, in parte ctonio: l'archetipo del Vecchio Saggio non fa eccezione.¹⁵²

È evidente, nella figura del Genio, il riferimento a un significato più occulto e misterico che richiama quelle influenze iniziatiche che non hanno mai cessato di esistere a Palermo.

L'occultismo è, difatti, sempre esistito nella cultura siciliana, così come trattati di alchimia sono stati redatti da aristocratici siciliani.

Lo stesso Pietro Speciale, pretore di Palermo, rifondatore del Palazzo Civico e della civitas, era uno studioso di alchimia a tal punto da possedere



Fig. 81. Ermafrodito incoronato, come unione di re e regina, tra l'albero del sole e quello della luna. Tratto da un fascicolo di scritti ermetici (Parigi, XVII sec).

«un'enciclopedia di molti trattati di questo antico sistema filosofico-esoterico».¹⁵³

È una pura coincidenza che il simbolo civico di Palermo (posto nel Palazzo Pretorio e nei vari altri siti della città) possieda significati alchemici? Quasi a confermare tale coincidenza è l'ulteriore presenza di simboli esoterici all'interno della settecentesca Villa Giulia, il cui impianto perfettamente geometrico, con al centro l'orologio solare costituito dal dodecaedro sorretto dal puttino, sembra «simboleggiare il «viaggio mistico» degli alchimisti o quello simbolico dei massoni nel loro itinerario iniziatico» (la massoneria si diffuse in Sicilia nel Settecento).¹⁵⁴

Il dodecaedro simboleggia «la quintessenza» e, percorrendo il viale che dall'ingresso della villa (lato mare) conduce al dodecaedro (posto al centro), ritroveremo, all'estremità opposta rispetto all'ingresso, il Genio, opera di Ignazio Marabitti, risalente al 1778. La statua riprende la simbologia arcana ed ermetica del dodecaedro, è l'espressione e catalizzatore energetico del soprannaturale, il lume divino.¹⁵⁵

Sempre nel 1778 il tessuto urbano della città viene segnato da un altro taglio a croce (i cosiddetti Quattro Canti di Campagna) meno simbolico del precedente, ma che comunque, non a caso, coincide temporalmente con il progetto di Nicolò Palma della Villa, un microcosmo, oltre che un mandala, con le due fontane principali che alludono a significati non divulgabili: quella del Genio con i suoi geroglifici ed emblemi, e quella con il dodecaedro avente una natura alchemica, corrispondente all'elemento invisibile dell'etere, il quinto elemento che riassume e origina gli altri quattro elementi (fuoco, acqua, terra, aria).

L'etere, in alchimia, è il composto principale della pietra filosofale.

La geometria della villa è basata sulla figura quadrata e sulla sua rotazione: per gli alchimisti e gli ermetici, il quadrato, sormontato dalla croce, simboleggia la pietra filosofale. La croce, nella vil-

la, è presente, ed è costituita dai due viali principali passanti per il centro geometrico del quadrato.

Nel quadrato è inscritto il cerchio: due figure geometriche antitetiche, in quanto simboli rispettivamente delle terra e del cielo, dell'umano e del divino (unione degli opposti). Il quadrato rappresenta anche la sintesi dei quattro elementi.

Nella planimetria della villa ritorna ancora il quadrato quadripartito e il punto d'intersezione dei due assi perpendicolari coincide con il *mundus*, l'asse dell'universo, una costante delle rappresentazioni spaziali e cosmologiche di carattere sacro. I due assi principali perpendicolari (il cardine e il decumano) rappresentano, rispettivamente, il cardine e il tragitto del movimento solare che culmina nel punto centrale d'intersezione, là dove si trova l'orologio solare progettato dal matematico Lorenzo Federici.

Il quadrato, strettamente legato al culto della croce, possiede, inoltre, un potere apotropaico, lo stesso potere che possiede il Genio. Quest'ultimo possiede alcuni geroglifici ed emblemi. Il simbolismo esoterico dei geroglifici era comprensibile a coloro i quali lo padroneggiavano (gli iniziati), mentre per tutti gli altri era impenetrabile perché veniva celato il suo significato «divino» (materia prima, rivelazione), le forze cosmiche in cui sono insite le geometrie occulte della natura.

L'iconografia alchemica (comparsa nel primo Seicento) rappresenta l'unione iconologica di due aspetti fondamentali della cultura europea del '400 e del '500: la rivisitazione dei miti pagani e la ricerca filologica-umanistica dei geroglifici.

I due geroglifici nell'opera scultorea del Marabitti sono: la triquetra con la significativa scritta «PANORMITAN» e il Genio.

La triquetra (per i romani, triscele per i greci) è un antico simbolo religioso orientale che successivamente divenne il simbolo più diffuso della Sicilia. Raffigura una testa gorgonica con quattro serpenti al posto dei capelli, con due ali, sovrapposta

a tre gambe piegate. I serpenti talora sono sostituiti da spighe di grano che richiamano la dea Cerere, simbolo della fecondità.

Il simbolo della Sicilia è permeato di significati misterici e occultistici: «esso è il tre racchiuso nell'uno e l'uno distribuito nel tre»; il tre, numero mistico della perfezione, ha un'origine misterica.¹⁵⁶

L'immagine della Medusa ha un valore magico-sacrale e una funzione apotropaica; il triscele costituisce una sorta di talismano ed è un antico simbolo astrologico con valore esorcistico (la Medusa) che protegge l'isola e le sue sacre divinità ctonie (Cerere, Grande-Madre, Terra-Natura) intimamente legate alla fertilità e alla fecondità della terra.¹⁵⁷

La triquetra è, per la sua forma geometrica – un triangolo inscritto in un cerchio – un archetipo geometrico e numerologico; deriva dalla svastica, un simbolo orientale magico-religioso rappresentante il movimento solare, le quattro direzioni cosmiche e la quaternità.

Ricompare, nuovamente, nella svastica, la simbologia del cerchio e del quadrato, figure archetipiche che possiedono principi ordinatori e di armonia cosmica, divina, antropomorfa, zoomorfa.¹⁵⁸

Il cerchio e il quadrato sono figure geometriche che, quindi, ritroviamo più volte a Palermo e in Sicilia: nell'impianto originario urbano (a sua volta quadripartito), nei Quattro Canti o «Teatro del Sole», il centro microcosmico e anima della città, nell'impianto planimetrico di Villa Giulia, nel simbolo stesso della Sicilia. L'immagine della triquetra e quella del Genio simboleggiano, inoltre, l'unione del principio femminile e del principio maschile della vita, che rappresenta uno degli scopi dell'alchimia. L'unione dei due principi li rinveniamo anche all'interno del Palazzo Pretorio: qui si scorge la triquetra con Cerere in una parete dello scalone che conduce alla statua del Genio.¹⁵⁹

Gli emblemi della fontana del Genio di Villa Giulia, il cui significato è, invece, divulgabile, sono: l'aquila (la regalità), il cane (la *Fidelitas* pa-

l'ermitana), il serpente (interpretato come prudenza nell'epigrafe del poeta palermitano G. Delfino); è, inoltre, presente una cornucopia, simbolo di abbondanza.

L'opera del Marabitti rappresenta, quindi, le virtù e la magnificenza della città. Il Genio, incoronato, vestito con un'armatura romana e con uno scettro in mano (simbolo regale), con un aspetto meno ieratico rispetto alle statue precedenti e con un'eleganza tipica dello stile neoclassico, ha vicino un fascio littorio (simbolo di potere e di autorità).

La statua raffigura un sovrano che ostenta con fierezza e dignità il suo potere simboleggiando le virtù e l'autonomia dei suoi cittadini. L'iscrizione in latino «*PRIMA SEDES CORONA REGIS ET REGNI CAPUT*» indica il ruolo di Palermo, città capitale, una città accogliente e altruista, forte e prudente, che sa elargire la vita e la felicità senza farsi mai sopraffare dal male perché ampiamente e magicamente protetta da forze misteriche ed occulte.

Il Genio-Saturno a Villa Giulia viene abbigliato da sovrano, così come il re Ferdinando IV, in una festa svoltasi a Palermo il 20 agosto 1799, si mostrava in abiti di Saturno: una evidente intercambiabilità di ruoli, quindi, e di simbologie sottese. Nella piazza Fieravecchia, il Genio-Saturno sostituì la figura di Cerere oggetto di un profondo culto nell'isola (si veda il capitolo 3°).

Le due figure (Cerere e Saturno) sono legate sia sul piano mitologico (Saturno generò una figlia di nome Cerere che, in Sicilia, riuscì a procacciarsi onori divini), sia sul piano simbolico, in quanto entrambe immagini di fertilità, di abbondanza, di procreazione.¹⁶⁰

Lo spazio triangolare della piazza – nella quale la fontana diventa il fulcro e fuoco prospettico degli assi viari principali – destinato originariamente al mercato (*feraveteris*), venne consacrato dalla presenza di queste due divinità legate all'agricoltura e alla fecondità della terra; del resto, in uno spazio urbano destinato al mercato non potevano

non esserci che queste due figure cultuali il cui ruolo era chiaramente propiziatorio, in modo da garantire la buona riuscita del raccolto e delle attività produttive e la proficua compravendita dei prodotti di prima necessità.

Nel periodo risorgimentale, dal 1820 in poi, la statua del Genio nella piazza Fieravecchia (denominata successivamente piazza Rivoluzione), diventa il simbolo del desiderio palermitano di libertà ed emancipazione dal dominio borbonico.

Già nel 1773, anno in cui si verificarono a Palermo delle rivolte popolari contro il viceré, marchese Giovanni Fagiani di Aragona, il Villabianca riferisce nei suoi diari: «la povera statua del vecchio Palermo, [...] può dirsi essere stato il vero bersaglio de' colpi de' detti cartelli [...]. Dietro il primo tumulto comparì essa statua vestita di Giamberga (divisa) con parrucca, cappello e armata di lunga spada»: essa affermava la sua sovranità. E se al feroce strazio di tre giovani, veri e non veri colpevoli dopo quei tumulti appariva coperta di «gramaglia (abito da lutto) di neri panni», voleva piangere insieme al suo popolo una giustizia che non colpiva i veri principali «rei». «Le beffe maggiori sono state le merci cattive strofinatele in volto». Come se il Genio fosse responsabile dei pessimi commestibili che impunemente obbligava «i suoi figli» a mangiare; e quando «una fitta sassaiola di fichi lo prendeva di mira», aveva tutta la ragione di riconoscersi coperto di tanto disonore per la vigliaccheria nella quale i palermitani erano caduti alla tirannia del governo e all'incapacità del Senato.¹⁶¹

Diversi episodi legarono la piazza della Fieravecchia alla storia del Risorgimento siciliano. Il 12 gennaio 1848 – epica giornata che diede inizio alla rivoluzione – venne scelta come piazza d'armi la Fieravecchia; attorno alla fontana fu improvvisato il quartier generale. La bandiera tricolore, posta sulle braccia del Genio da Giuseppe La Masa, rimase qui per tutti i sedici mesi dell'insurrezione siciliana. Nel monumento a Giuseppe La Masa

situato nel Giardino Garibaldi a Palermo, è visibile un bassorilievo raffigurante la piazza della Fieravecchia, prima del 1860, in cui si può osservare una delle rare rappresentazioni del prospetto laterale del palazzo Naselli-Flores, prospiciente la piazza (figg. 82, 83).



Figg. 82-83. Monumento a Giuseppe La Masa nel Giardino Garibaldi a Palermo e particolare del bassorilievo raffigurante la Piazza Fieravecchia nel 1860.

Il Genio di Palermo assistette – il 27 gennaio 1850 – all’arresto e alla fucilazione, per ordine del nemico borbonico, di sei patrioti (fra cui lo studente Nicolò Garzilli) che volevano ostacolare la restaurata tirannide borbonica. Ancora oggi sulla facciata di Palazzo Scavuzzo è murata la lapide che ricorda questo triste episodio. Come se non bastasse, il governo borbonico volle togliere ai palermitani anche quel poco che gli rimaneva della libertà: il simulacro, il vecchio Palermo considerato come un vero e proprio nume tutelare.

Nel 1852 il Genio di Palermo fu preso di mira dai governatori della città. Per ordine del nobile don Carlo Filangeri principe di Satriano, allora luogotenente in Sicilia, la fontana fu distrutta e la statua fu rimossa e conservata, quasi imprigionata, in uno dei magazzini del senato, allo Spasimo.

Nella Guida di Gaspare Palermo si legge, in una nota, che ciò si rese necessario «onde ingrandirsi la piazza»¹⁶²: questa è, probabilmente, la motivazione ufficiale che servì a calmare gli animi dei palermitani che, per prudenza, non diedero luogo a manifestazioni di malcontento, anche se non approvarono sicuramente tale provvedimento ma preferirono attendere pazientemente l’ora della riscossa.

Il 4 aprile 1860 la Fieravecchia, luogo sacro ormai agli eroismi del popolo palermitano, viene scelta ancora una volta dai rivoltosi per la nuova sommossa capeggiata da Francesco Riso.

Un mese dopo, il 27 maggio 1860, giornata memorabile per tutti i siciliani, Garibaldi fa la sua prima fermata alla Fieravecchia dove compila quel proclama col quale dichiarandosi per la prima volta «Direttore di Sicilia a nome di S.M. Vittorio Emanuele Re d’Italia», chiama alle armi tutti i comuni dell’isola per la conquista della desiderata vittoria.

Il 7 giugno 1860 il popolo liberò dalla prigione il Genio e dopo averlo condotto in trionfo, lo posizionarono su un piedistallo della Fieravecchia.

Nello stesso posto della distrutta fontana, fu costruita una base quadrangolare a gradoni per accogliere la statua, come si può vedere in una antica cartolina del tempo (*fig. 84*).¹⁶³

Nel Diario di Antonino Beninati leggiamo: «i facchini della Fieravecchia hanno rivendicato un diritto usurpato. Con tamburi, stanghe e corda, accompagnati da un popolo, sono andati a riprendere allo Spasimo la statua del vecchio Palermo [...]. La gioia, l’entusiasmo nel vedere quella statua somigliava ad un delirio. Chi la baciava, chi la puliva con fazzoletti; gli evviva e i battimani assordavano le orecchie [...].»¹⁶⁴

L’assetto definitivo della statua si ha nel 1898, in occasione del cinquantenario della rivoluzione del ’48. In questa occasione si svolsero in città grandi festeggiamenti e si inaugurarono sia il monumento equestre di Garibaldi, opera dello scultore palermitano V. Ragusa, nel giardino di via Libertà, sia la nuova fontana nella piazza denominata, dopo il 1860, «della Rivoluzione». La nuova fontana, inaugurata il 12 gennaio 1898, è stata probabilmente progettata dall’architetto Damiani Almeyda, nominato ingegnere del municipio di Palermo nel 1872 fino al 1891.¹⁶⁵

E così il Genio di Palermo, in cima ad una roccia, «risorse» insieme alla città e seguì ad essere oggetto di profonda adorazione del popolo che, in occasione di alcune feste religiose rionali, durante le elezioni politiche e nelle ricorrenze patriottiche più significative, adorna con entusiasmo la statua ponendo fra le sue braccia la bandiera tricolore come simbolo dei fasti popolari delle epiche giornate del 1948 (*fig. 85*).



Fig. 84. La statua del Genio posta su una base provvisoria il 7 giugno 1860.



Fig. 85. La Piazza della Fieravecchia alla fine dell'Ottocento; a destra si vedono le palazzine esistenti prima dell'attuale Albergo Paradiso.

Appendice

1. Intervento di restauro della macchina decorativa con figura del Genio di Palermo a piazza Garraffo

Il lavoro di restauro, effettuato dall'Assessorato Regionale BB.CC.AA. e P.I. sotto la direzione della Dott.ssa Giulia Davì (Dirigente del Servizio per i beni storici, artistici, ed etno-antropologici)¹⁶⁶ risalente ai primi anni '90, ha eseguito i seguenti interventi:

- preconsolidamento con soluzione di Paraloid B72 in Acetato di Cellosolv applicato a pennello



Fig. 86.

- rimozione delle croste con impacchi di polpa di carta e carbonato di ammonio disciolto in acqua, con aggiunta di EDTA nella zona inferiore
- rifinitura a bisturi
- rimozione delle vecchie stuccature
- consolidamento mediante impregnazione di silicato di etile
- applicazione di resina siliconica protettiva e idrorepellente (figg. 86-101).



Fig. 87.



Fig. 88.



Fig. 89.



Fig. 90.



Fig. 91.



Fig. 92.



Fig. 93.



Fig. 94.



Fig. 95.



Fig. 100.



Fig. 101.

Figg. 86-101. Immagini dell'apparato scultoreo del Genio a piazza Garraffo prima del restauro effettuato nei primi anni '90 dall'Assessorato Regionale BB.CC.AA. e P.I. *Su concessione dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Palermo.*

Stato di conservazione attuale

Lo stato di conservazione odierno (2010) è il seguente: condizioni di avanzato degrado che si evidenzia nella presenza di croste nere, nelle diverse forme di alterazione del colore originario dovuto al deposito dei sali solubili, nelle abrasioni causate dall'acqua che, trovando dei percorsi preferenziali, trasporta i sali solubili i quali, assorbiti dalla pietra, si cristallizzano.

Si evidenziano inoltre: ossidazione dei perni metallici (che probabilmente servivano per integrare un nuovo piede della statua) e conseguente migrazione di ossido di ferro e di rame nel marmo sottostante; presenza di lacune: il polso e il piede destro, parte della gamba destra, porzioni del piede sinistro, la parte inferiore del serpente; deterioramento delle cornici a causa di atti vandalici; residui di interventi precedenti: stuccature con materiali diversi, presenza di cemento grigio,

rifacimenti in marmo; all'interno delle conchiglie incrostazioni causate dallo scioglimento del carbonato di calcio della struttura cristallina del marmo e dalla successiva migrazione e ricarbonatazione in superficie; l'epigrafe sulla sommità risulta pericolante; superficie decoesionata a causa di sali e microrganismi; distacchi di materiale lapideo in superficie a causa del dilavamento; colature sulla gamba sinistra.

Necessitano, pertanto, un intervento di pulitura (meccanica e chimica), di consolidamento per aumentare le resistenze meccaniche della pietra (quest'ultima appare, infatti, deteriorata e indebolita), di sterilizzazione e di ripristino delle parti mutilate.

Il marmo rosa è stato utilizzato nella parte sovrastante, inferiormente è stato utilizzato un intonaco colorato che si avvicina al colore del marmo rosa (*figg. 102-107*).

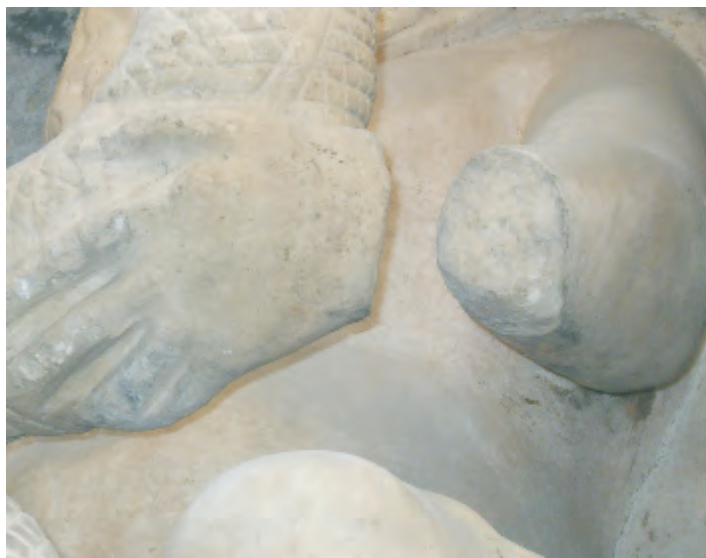


Fig. 102.



Fig. 103.



Fig. 104.



Fig. 105.



Fig. 106.



Fig. 107.

Figg. 102-107. Apparato scultoreo del Genio a piazza Garraffo: stato di conservazione attuale; si evidenziano lacune, lesioni, incrostazioni, distacchi di materiale lapideo, ecc.

2. Intervento di restauro della fontana del Genio a piazza Rivoluzione

Il restauro della fontana è stato effettuato nel 2003. Il progetto, redatto dall'ingegnere Francesco Vitale, ha previsto il restauro degli elementi lapidei, della cancellata e la manutenzione dell'impianto idrico di adduzione e scarico.

Per il restauro degli elementi lapidei si sono svolti i seguenti interventi:

- disinfezione da colonie di microrganismi autotrofi e/o eterotrofi mediante applicazione di biocida e successiva rimozione meccanica a impacco con uno o più cicli di applicazione;
- rimozione di depositi superficiali coerenti, incrostazione, concrezioni, mediante applicazione di compresse imbevute di soluzioni di sali inorganici, quali carbonato e bicarbonato di ammonio additivato con EDTA;
- rimozione meccanica dei depositi solubilizzati mediante pennellesse, spazzole, bisturi, specilli;
- rimozione meccanica di scialbi e/o pitture idrorepellenti e di stuccature di interventi precedenti delle vasche con mezzi meccanici manuali;
- consolidamento di frammenti o parti distaccate, di fessurazioni e fratturazioni di materiale lapideo mediante iniezioni di resina epossidica;

- stuccatura e microstuccatura con malta idraulica delle fessurazioni, fatturazioni e mancanze profonde;
- protezione superficiale degli elementi lapidei, per il rallentamento del degrado, con polisilossano.¹⁶⁷

Stato di conservazione attuale

Attualmente la fontana e la statua presentano, in alcuni punti, croste di diverso spessore, polveri e prodotti carboniosi derivanti principalmente dallo smog e, inoltre, si osservano muschi e licheni soprattutto nello scoglio e in quelle parti della vasca che sono a contatto con l'acqua della fontana.

Si dovrebbero effettuare, pertanto, nella statua e nella vasca, interventi di pulitura; nello scoglio sarebbe opportuno l'utilizzo di diserbanti, prodotti chimici che agiscono come biocidi contro i microrganismi vegetali.

Per la presenza di muschi e di licheni è necessario, prima, rimuoverli meccanicamente a mezzo di spatole e di altri strumenti e, successivamente, effettuare una disinfestazione.

Nella cancellata in ferro che circonda la vasca si dovrebbe rimuovere meccanicamente la ruggine, eseguire una pulitura con svernicianti, effettuare, qualora risultasse necessario, una cartavetratura di alcune parti e, infine, una protezione finale utilizzando dei prodotti a base di piombo e smalti opachi (*figg. 108-110*).



Fig. 108.



Fig. 109.



Fig. 110

Figg. 108-110 Fontana del Genio a piazza Rivoluzione: stato di conservazione attuale; si osservano croste, polveri e prodotti carboniosi, muschi e licheni, ecc.

3. Lavori di manutenzione per il restauro delle emergenze monumentali e del parco statuaria di Villa Giulia (maggio 1999).

Nel 1997 l'Ufficio del Centro Storico ha redatto il progetto generale di restauro del parco statuaria e delle emergenze architettoniche della villa: i lavori, iniziati nel 1997, si sono conclusi, in parte, nel mese di ottobre del 1999.

Nella fontana del Genio, le tipologie di degrado più ricorrenti che sono state riscontrate, sono: un considerevole attacco biodeteriogeno da microrganismi, accentuato dall'ambiente umido e ricco di spore del giardino; depositi atmosferici pulviscolenti e più raramente depositi carboniosi e croste nere adesive; lesioni, fratture e rare decoesioni del materiale.

Il restauro conservativo non ha previsto alcuna integrazione o riconfigurazione delle parti mancanti.

Gli interventi effettuati sono stati:

- trattamento biocida sulla totalità delle superfici, realizzato con prodotto biocida steso a pennello e rimosso con spazzole di saggina e acqua deionizzata;
- localizzata pulitura chimica con impacchi emollienti su supporto di polpa di carta o silice micronizzata, impacchi stesi unicamente in corrispondenza dei depositi carboniosi e delle croste nere allo scopo di ammorbidirli;
- successiva rimozione della crosta ammorbidita con bisturi e/o vibroincisore;
- pulitura aeroabrasiva sulla totalità delle superfici, mediante microsabbatura di precisione, a pressione controllata, con ossido di alluminio;
- sigillature e microstuccature di lesioni, lacune, giunti, fori, etc., realizzate in modo da scongiurare infiltrazioni e ristagni d'acqua o depositi di materiale, realizzate con malta di calce idraulica

ca ed inerti (polveri di marmo di granulometria e colori differenti, che nell'insieme assumono una tonalità cromatica simile a quella del materiale lapideo circostante);

- localizzato consolidamento con prodotti a base di silicato di etile, nei soli casi di disgregazione del materiale;
- trattamento preventivo con prodotto biocida inibente, teso al rallentamento di un futuro attacco biodeteriogeno.

Al termine dell'intervento le superfici lapidee trattate hanno conservato la levigatura e la propria patina e non presentano fenomeni di cristallizzazione, fatta eccezione per le parti già corrose in profondità dall'attacco biodeteriogeno (*figg. 111-115*).¹⁶⁸

Stato di conservazione attuale

Allo stato attuale, la fontana del Genio evidenzia delle lacune, che non sono state volutamente integrate o riconfigurate durante l'ultimo restauro: l'alluce del piede sinistro e del piede destro, parti della corona, della targa con l'iscrizione in latino, dello scudo con il triscele.

Quest'ultimo presenta, inoltre, delle evidenti lesioni che potrebbero causare il distacco di ulteriori parti.

La vasca presenta diverse macchie scure, dovute principalmente al dilavamento delle acque piovane; si nota, inoltre la presenza di vegetazione nei due gradini della vasca; lo scoglio, al centro della vasca, è quasi completamente ricoperto di piante infestanti che invadono anche la targa marmorea, lo scudo e la cornucopia, raggiungendo in talune parti anche la statua.

Si riscontrano, infine, depositi atmosferici pulviscolenti (*figg. 116-121*).



Fig. 111.



Fig. 112.

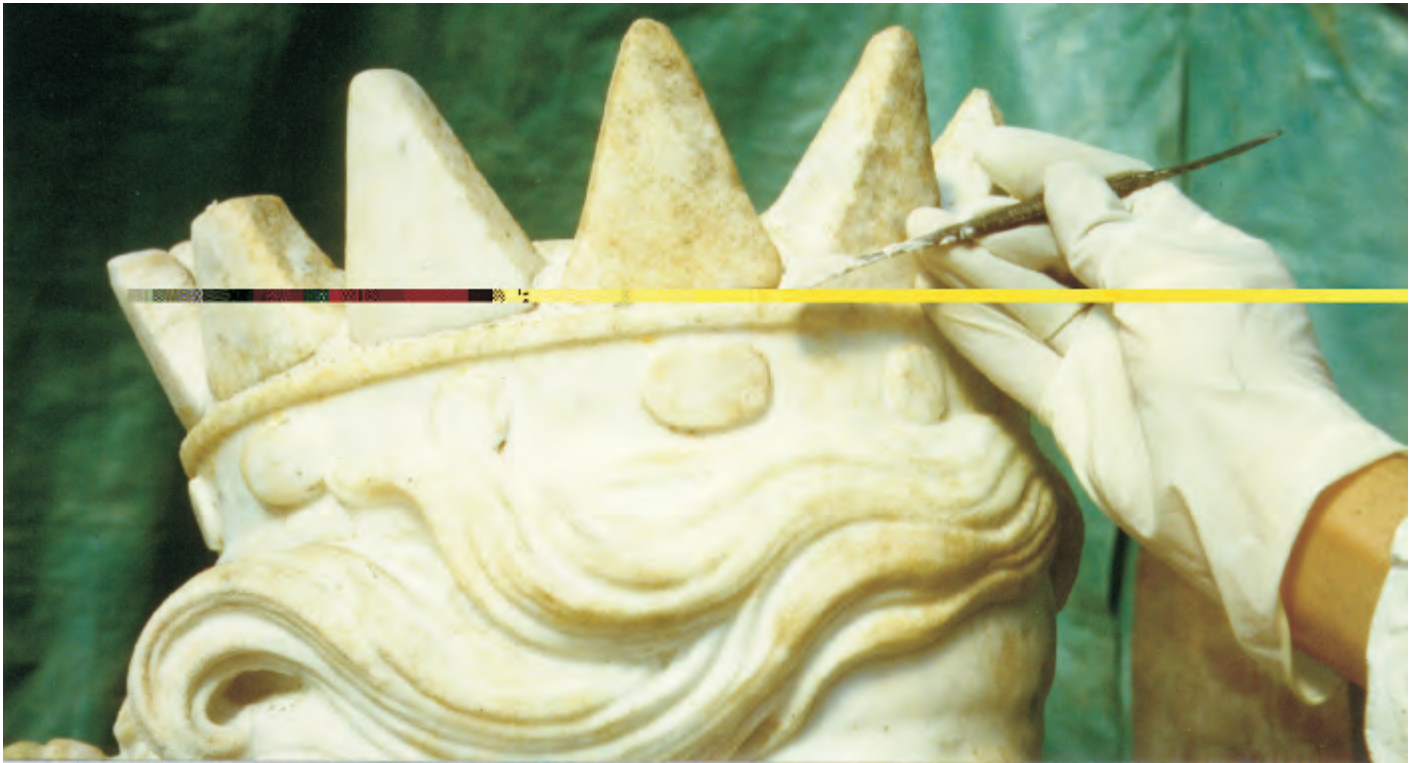


Fig. 113.



Fig. 114.



Fig. 115.

Figg. 111-115 Fontana del Genio a Villa Giulia. Immagini del prima e dopo restauro effettuato nel 1997-1999 dall'Ufficio Centro Storico del Comune di Palermo. *Su concessione dell'Ufficio Centro Storico del Comune di Palermo.*



Fig. 116.



Fig. 117.



Fig. 118.



Fig. 119.



Fig. 120.



Fig. 121.

Figg. 116-121. Fontana del Genio a Villa Giulia: stato di conservazione attuale; si rilevano lacune, lesioni, macchie, presenza di vegetazione, depositi atmosferici pulverulenti.



Fig. 122.



Fig. 123.

Figg. 122-123. La fontana del Genio di Palermo a Villa Giulia alla fine del '700, primi dell'800. *Su concessione dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Palermo.*



Fig. 124. Iconografia del Genio in un mosaico del Palazzo Reale di Palermo. Si scorge: un uomo con una corona sul capo, un cane e il serpente ai suoi piedi, un'aquila vola sulla sua testa. Un medaglione sostenuto dal Genio raffigura Ferdinando III di Borbone e sua moglie Maria Carolina.



Fig. 125. Iconografia del Genio presso la Villa Fernandez (fine '600) a Villagrazia di Palermo. Sull'arco d'ingresso che dà accesso al giardino si osserva un altorilievo del Genio



Fig. 126. Particolare dello stemma dell'Arsenale di Palermo con la raffigurazione del Genio di Palermo.

¹ Leonardo Sciascia, Rosario La Duca, *Palermo Felicissima*, Palermo 1973, p. 46.

² Cesare De Seta, Leonardo Di Mauro, *La città nella storia d'Italia - Palermo*, Laterza 1981, p. 53, nota n. 22.

³ P. Gulotta, Rivista n. 5, *Per Salvare Palermo*, 2003, p. 28.

⁴ P. Gulotta, Rivista n. 5, op. cit.

⁵ P. Gulotta, Rivista n. 5, op. cit.

⁶ Vincenzo Di Giovanni, *Palermo Restaurato*, in B.S.L. di Sicilia, a cura di G. Di Marzo, Palermo, 1872, pag. 76.

⁷ P. Gulotta, Rivista n. 12, *Per Salvare Palermo*, Maggio-Agosto 2005, p. 35.

⁸ P. Gulotta, Rivista n. 12, op. cit., p. 35, nota 5; M. C. Ruggeri-Tricoli, *Le fontane di Palermo*, Palermo, 1984, p. 125.

⁹ C. Maltese, *Le tecniche artistiche*, Milano, 1973, pp. 24 e 25.

¹⁰ *Materiali e tecnologie del passato*, in Giorgio Blanco, *Marmi e Pietre - Manuale di progettazione*, Mancosu Editore, Roma 2008, pp. 145-160, sez. D.

¹¹ *Materiali e tecnologie del passato*, in Giorgio Blanco, op. cit., pp. 208-209, sez. D.

¹² Villabianca (marchese di) Emanuele Gaetani, *La Fontanagrafia Oretea*, Palermo, 1986, pag. 96.

¹³ Vincenzo Di Giovanni, *La topografia antica di Palermo dal secolo X al XV*, vol. II, Palermo, 1889, pag. 393.

¹⁴ B.C.P., ms. Qq E 87, p. 187; Vincenzo Di Giovanni, op. cit., vol. I, pp. 161-162, nota 1.

¹⁵ G. Palermo, *Guida istruttiva della città di Palermo*, Palermo 1816, pag. 154; R. La Duca, *La città perduta*, Palermo 1976, vol. II, pag. 66.

¹⁶ G. La Monica, *Sicilia Misterica. Fondazioni e restauri di monumenti tra Rinascimento e Barocco*, Palermo 1982, pp. 46 e ff. 51-56.

¹⁷ Per un maggiore approfondimento vedi: Anna Ferrari, *Dizionario di Mitologia*, Novara 2006, vol. I, p. 588, vol. II,

p. 384; Joseph Campbell, *Le figure del mito*, Como 1991, pp. 284-287, figg. 254-262.

¹⁸ M. Accascina, *Inediti di scultura del Rinascimento in Sicilia*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», Juni 1970, pag. 34.

¹⁹ G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei sec. XV e XVI*, Palermo 1883 vol. II, pp. 7-8 e pp. 4-7, doc. IV.

²⁰ E. Maceri, *La Cappella Mastrantonio in S. Francesco D'Assisi*, in «L'Arte», VI, 1903, pp. 129-130; A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. VI, Milano 1908, pp. 1035 ss; M.C. Gulisano, *Note su Pietro de Bonitate*, in BCA, anno II, n. 1-2, 1981, pag. 92, nota 4.

²¹ M. Accascina, *Sculptores Habitatores Panormi. Contributo alla conoscenza della scultura in Sicilia nella seconda metà del Quattrocento*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e di Storia dell'Arte», VIII, 1959, pp. 269-313.

²² M. Accascina, *Inediti...*, op. cit., Appendice, pag. 294 e pp. 273 e 274.

²³ Vol. di *Atti*, a. 1715-16, f.19, e vol. di *Cautele di Contabilità*, a. 1715-16, f. 26, 264.

²⁴ Le iscrizioni del Palazzo Comunale di Palermo, trascritte, tradotte ed illustrate da Fedele Pollaci Nuccio. Aggiornamento a cura di Pietro Gulotta. Municipio di Palermo 1888-1974. Palermo 1886-1888, pp. 444, 445 e p. 456; nota 1, pag. 445.

²⁵ *Materiali e tecnologie del passato*, in G. Blanco, op. cit., Roma 2008, sez. D, pp. 129-130; pp. 172-178; fig. D. 4. 90, pag. 179.

²⁶ G. Palermo, op. cit., pag. 137.

²⁷ M. Accascina, *Inediti...*, op. cit., pag. 288; G. Patti-Ferrara, *Il Palazzo Civico di Palermo nella storia e nell'arte*, Palermo, 1952, pag. 9 e pp. 37-38.

²⁸ M. Accascina, *Inediti...*, op. cit., pp. 290 e 291; nota 70, p. 291 e fig. 40; G. Di Marzo, *Gagini II*, p. 21, doc. 17.

²⁹ Hanno-Walter Kruft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München:Bruckmann, 1972, pp. 42-43.

³⁰ G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia*, Palermo, 1880, vol. II, pp. 69-72 doc. XVI.

³¹ B. Patera, *Il Rinascimento in Sicilia*, Palermo, pp. 79-80.

³² G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, 1899, pp. 125 ss e 216 ss.; H.W. Kruft, *Domenico Gagini*, op. cit., pp. 247 ss.; Dante Bernini, *Architettura e scultura del '400*, in AA.VV., *Storia della Sicilia*, Napoli 1981, vol. V, p. 252 e nota 88 p. 269.

³³ Adalgisa De Simone, *Palermo nei Geografi e Viaggiatori Arabi del Medioevo*, Centro di Studi magrebini II, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1968, pp. 148-167.

³⁴ Rosario La Duca, *Il sottosuolo di Palermo*, Palermo 1964, p. 10.

³⁵ Alcune cavità di forma circolare e di piccolo diametro sono state ritrovate anche nella zona comprendente via Divisi, vicolo del Forno, piazza Magione, piazza Sant'Anna, via Lincoln.

³⁶ Pietro Todaro, *Il sottosuolo di Palermo*, Palermo 1988, p. 83.

³⁷ Villabianca (marchese di) Emanuele Gaetani F.M., *Palermo d'Oggigiorno*, in *Bibl. Stor. Lett. Sic.*, vol. IV, p. 249.

³⁸ Vincenzo Di Giovanni, *La Topografia...*, op. cit., p. 385.

³⁹ *Diari del Villabianca (marchese di) Emanuele Gaetani F.M.*, B.C.P., ms. ai segni QqD105, f. 106.

⁴⁰ A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, B.C.P., m.s. ai segni QqE3 f. 96.

⁴¹ M.M. Gambino, *Dietro le quinte del Teatro del Sole*, Palermo 1988, p. 30.

⁴² A. Mongitore, *Monumenta Historica Sacrae Domus Mansionis*, Palermo 1721, pp. 100, 112, 114 (B.C.P.).

⁴³ Il quartiere di Porta Patitelli occupava l'intera zona compresa fra il porto e il Cassaro. La porta che dava il nome al quartiere era ubicata vicino all'attuale piazza Caracciolo. Il quartiere veniva detto, anche, Conceria, quartiere della Loggia, Amalfitania.

⁴⁴ In particolare, le logge dei genovesi e dei catalani erano ubicate, l'uno accanto all'altra, nella piazza del Garraffello: la prima fra le attuali via della Loggia e via Argenteria Nuova; la seconda verso la via dei Materassai. Una terza loggia, quella dei Pisani, si trovava sulla Ruge Pisarum, l'attuale via della Loggia.

⁴⁵ *Palermo medioevale*, Testi dell'VIII colloquio Medioevale - Archivio Storico Comunale, Officina di Studi Medioevali, Palermo 1989, p. 157.

⁴⁶ R. La Duca, *I mercati di Palermo*, Palermo 1994, p. 41.

⁴⁷ *Il Tabulario di S. Bartolomeo in Palermo medioevale*, op. cit., pp. 168, 176, 216, 217, 222 (pergamene nn. 23, 26, 78, 79, 89).

⁴⁸ *Scritture del luogo grande di Falsomiele*, B.C.P., m.s. ai segni 2 QqE20 e 5Qq E21 f. 9.

⁴⁹ G.M. Rinaldi, *Il Caternu dell'abate Angelo Senisio, L'amministrazione del monastero di S. Martino delle Scale dal 1371 al 1381*, Centro Studi Filologici e Linguisti Siciliani, Palermo 1989, vol. 1, p. 6; vol. 2, pp. 263, 296.

⁵⁰ A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, B.C.P., m.s., op. cit., ff. 94, 95, 96, 97.

⁵¹ Michele De Vio, *Felicis et Fidelissimae Urbis Panormitanae selecta aliquot Privilegia*, Palermo 1560, p. 154.

⁵² T. Fazello, *De Rebus Siculis, Decades Duae*, Palermo 1558, dee I, lib. VIII, p. 183.

⁵³ Francesco Baronie Manfredi, *De Panormitana Majestate*, libri IV, Palermo 1630, Lib. 1, ff. 135-136.

⁵⁴ Vincenzo Di Giovanni, op. cit., p. 143.

⁵⁵ Villabianca (Marchese di) F.M. Emanuele e Gaetani, *Il Palermo d'Oggigiorno*, B.C.P., m.s. (sec. XVIII e XIX) ai segni QqE 91-92, ora in *Bibl. Stor. e Lett. di Sicilia*, a cura di G. Di Marzo, Palermo 1873-1874, p. 63.

⁵⁶ A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, B.C.P., m.s., op. cit., fig. 91 e seguenti.

⁵⁷ Capitoli del Regno del Re Ferdinando II il Cattolico, cap. CXXIX, f. 384, riportata in: A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, m.s., op. cit., f. 87.

⁵⁸ T. Fazello, *De Rebus...*, op. cit., Dee II lib. X, f. 524.

⁵⁹ R. Pirri, *Notitiae Siciliensium Ecclesiarum*, B.C.P., m.s., f. 172.

⁶⁰ V. Auria: *Historica cronologica degli Sign. Viceré di Sicilia (1409-1697)*, Palermo 1697, p. 28; «Iptitui nell'anno 1517 il viceré Don Ugo Moncada la fannofa Fera, o fia Franchezza alla città di Palermo nel mete di Maggio, per la Fefta di Santa Cristina [...]; e ciò fece perché il re Ferdinando aveva concesso questo privilegio a detta Città».

⁶¹ A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, m.s., op. cit., ff. 92-93.

⁶² *Capitoli del Regno di Carlo V d'Austria Imperatore*, cap. XXVII, ff. 401-402.

⁶³ R. Pirri, *Notitiae Sicil. Ecclesiar.*, op. cit., f. 183.

⁶⁴ F. Baronie Manfredi, *De Panormitana Majestate*, libri IV, op. cit., vol. 3, f. 3.

⁶⁵ A. Mongitore, *Monumenta Historica sacrae Domus Mansionis SS. Trinitas*, Palermo 1721, p. 33: «[...] Ab occidente fimiliter via publica, quae vadit ad rugam Miney, a Plateam Asinorum».

⁶⁶ V. Di Giovanni, *La Topografia...*, op. cit., vol. I, p. 26.

- ⁶⁷ V. Di Giovanni, *Palermo...*, op. cit., p. 145.
- ⁶⁸ *Diari del Villabianca* (marchese di) Emanuele Gaetani F.M., B.C.P., m.s., ai segni QqDIOS f. 54 (XIII TOMO). (Questo volume contiene una copia di *Croniche di storia palermitana* dei ms. di F. Paruta e V. Auria).
- ⁶⁹ *Acta Curie Felicis Urbis Panormi*, Registro di Lettere (1350-1351) Collana di Atti Medioevali della città di Palermo - Archivio Storico Comunale - 1999 - pp. 137, 138, documento n. 95.
- ⁷⁰ A. Mongitore, *La cattedrale...*, op. cit., f. 91-92.
- ⁷¹ S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino 1970, vol. 6.
- ⁷² *Capitoli ed Ordinazioni della Felice e Fedelissima Città di Palermo sino al corrente anno 176*, raccolti da V. Parisi, Palermo 1768, pp. 199, 200.
- ⁷³ C. De Seta, L. Di Mauro, *Le città nella storia d'Italia: Palermo*, Laterza, Bari 1980, p. 59, fig. 30.
- ⁷⁴ M.M. Gambino, *Dietro le quinte del Teatro del Sole*, op. cit., p. 31, nota 2: «Anticamente in Sicilia le misure variavano da luogo a luogo per cui i tumuli, le salme, i rotoli, le aneche, ecc. non erano uguali in ogni centro. Per uniformare tutte le varie misure esistenti in Sicilia fu redatto nel 1811 il Codice Metrico Siculo: di conseguenza anni dopo furono scolpite le targhe di ragguaglio.»
- ⁷⁵ Nino Basile, *Palermo Felicissima*, serie terza, *Antiche strade e piazze di Palermo*, Palermo 1938, pp. 197, 200.
- ⁷⁶ Cartoline, Fondo Di Benedetto VI, nn. 190, 192, 194; F. Di Benedetto XXIII, n. 160 (B.C.P.).
- ⁷⁷ V. Di Giovanni, *Palermo Restaurato*, op. cit., p. 144.
- ⁷⁸ F. Baronie Manfredi, *De Maistate Panormitana*, op. cit., f. 136.
- ⁷⁹ Incisione di Francesco Ciche: Le fontane di Porta Felice nel 1713 in occasione della Cavalcata per il trionfale ingresso di Vittorio Amedeo, in P. Vitale, *La felicità sull'arrivo acclamazione e coronazione delle Reali maestà Vittorio Amedeo duca di Savoia e di Anna d'Orleans*, Palermo 1714.
- ⁸⁰ Villabianca (marchese di) Emanuele Gaetani F.M., *Palermo d'Oggigiorno*, op. cit., vol. IV, pp. 257, 258.
- ⁸¹ V. Auria, *Historia Cronologica delli signori viceré di Sicilia*, op. cit., p. 102.
- ⁸² Fagiolo Madonna, *Il Teatro del Sole*, Roma 1981, pp. 72-73.
- ⁸³ *Raziocinio dell'introito et exito effettivo della tavola delli spett. Deputati della trasportazione delle fontane della feravecchia fatto nell'anno VI ind.*; vol. XXII, 1636, m.s., ff. 1-78 (Archivio Storico Comunale di Palermo).
- ⁸⁴ S. Barcellona, *Gli scultori del Cassaro*, Palermo 1971, pp. 242-243.
- ⁸⁵ G. Di Marzo, in *Bibl. Stor. Lett. Sic.*, vol. III, 1883-84, p. 822.
- ⁸⁶ N. Travaglia è ricordato dal Di Marzo come l'autore delle iscrizioni marmoree e dell'aquila reale posta in cima della Porta Felice. È possibile che si sia trovato tra gli scultori che fornirono venti statue «ben grandi di pietra rustica di Re e Regine di Sicilia del Tempo di Normanni, Svevi, Aragonesi e Austriaci» che coronavano la muraglia di Porta Felice (Villabianca, *Palermo d'Oggigiorno*, 1873). L'opera per la quale N. Travaglia è maggiormente ricordato è l'IDRA simboleggiante l'eresia luterana, che si trova nel lato occidentale del piedistallo del monumento di Carlo V a piazza Bologni.
- ⁸⁷ *Raziocinio...*, op. cit., ff. 67, 68, 147, 148: *Capitoli dello staglio delle quattro statue che hanno da venire nella fonte della feravecchia che si haverà da scippare et di nuovo assettare.*
- ⁸⁸ *Raziocinio...*, op. cit., ff. 67-72 e ff. 79-85.
- ⁸⁹ Atti del Senato, 28 febbraio 4° Ind. 1636, ff. 129-131; 28 gennaio 4° Ind. 1636, ff. 113-117, f. 120 (Arch. Stor. Comun.).
- ⁹⁰ (90) *Raziocinio...*, op. cit., ff. 79,80; 21 gennaio 4° Ind. 1636, *Capitoli dello staglio per trasportare la fonte che hoggi è nella piazza della feravecchia.*
- ⁹¹ V. Di Giovanni, *Palermo...*, op. cit., p. 368, nota 49.
- ⁹² *Raziocinio...*, op. cit., ff. 103, 107, 111, 127, 155. Le lettere scritte da M. Smiriglio presentano rispettivamente le seguenti date: 20 marzo 1636; 10 marzo 1636; 21 marzo 1636; 29 marzo 1636; 25 aprile 1636.
- ⁹³ M. Collura, *La fontana di S. Maria di Gesù*, Istituto d'Elementi d'Architettura e rilievo dei monumenti, Quaderno n. 10-11, Aprile 1967, pp. 104 a 108, p. 110, nota 20.
- ⁹⁴ V. Auria, *Historia Cronologica delli signori viceré di Sicilia*, op. cit., p. 184.
- ⁹⁵ Manganante, *Iscrizioni e tabelle*, B.C.P., m.s. ai segni Qqd8, f. 177.
- ⁹⁶ *Atti del Senato*, 1686-87, Ind. X, f. 200.
- ⁹⁷ N. Basile, *Palermo Felicissima*, op. cit., p. 424.
- ⁹⁸ E. Scaglione, *Ricerche su Porta Felice e la sua zona monumentale*, in «Atti del VII convegno nazionale di Storia dell'Architettura», Palermo 1956, pp. 5, 15.
- ⁹⁹ *Atti del Senato*, 1685-86, Ind. IX, ff. 306, 307, 308, 312 (Archivio Stor. Com.).
- ¹⁰⁰ Villabianca (marchese di) Emanuele Gaetani F.M., *Diario*, edito in *Bibl. Stor. Let. di Sicilia*, vol. XXVII, pp. 358 e seguenti.
- ¹⁰¹ O. Manganante, *Iscrizione o Tabelle*, op. cit., f. 27.
- ¹⁰² V. Di Giovanni, *Palermo Restaurato*, op. cit., p. 105.
- ¹⁰³ Villabianca (marchese di) Emanuele Gaetani F.M., *La Fontanografia Oretea*, op. cit., f. 273.

- ¹⁰⁴ G. La Monica, *Sicilia Misterica*, op. cit., p. 23.
- ¹⁰⁵ *Discorso moderno del Regno di Sicilia*, f. 7, in M.C. Ruggieri-Vacirca, *Il porto di Palermo*, op. cit., pp. 130-136.
- ¹⁰⁶ Pianta del 1713, edita a Parigi da Crepy, in De Seta, Di Mauro, *Palermo...*, op. cit., p. 94.
- ¹⁰⁷ Veduta a volo d'uccello del 1699, in De Seta-Di Mauro, *Palermo...*, op. cit., p. 81.
- ¹⁰⁸ Un dettaglio della pianta dei fratelli Ghibert con le tre fontane del Molo Nuovo, si trova in M.C. Ruggieri-Tricoli, *Le fontane...*, op. cit., p. 145.
- ¹⁰⁹ M.C. Ruggieri-Tricoli, *Le fontane...*, op. cit., p. 158.
- ¹¹⁰ Villabianca (marchese di) Emanuele Gaetani F.M., *Palermo d'Oggiogiorno*, B.S.L.S., vol. XIV, pp. 248-249; A. Montgitore, *Diario palermitano (fra Diari della città di Palermo)*, vol. VII, p. 57.
- ¹¹¹ L'acqua del fiume Uscibene è antichissima; prese il nome da una ricca famiglia araba nominata nei diplomi del sec. XII e XIII (V. Di Giovanni, *La Topografia antica di Palermo*, op.cit.).
- ¹¹² V. Auria, *Dei fiumi...*, op. cit., m.s. ai segni Qqc83 n. 8; Villabianca (marchese di) Emanuele Gaetani F.M., *Palermo d'Oggiogiorno*, op. cit., vol XIV, pp. 263, 264; Villabianca (marchese di) Emanuele Gaetani F.M., *La Fontanagrafia Oretea*, B.C.P., m.s. ai segni Qqc87; V. Di Giovanni, *La Topografia...*, op. cit., vol. 2, pp. 397, 398.
- ¹¹³ Le quattro grandi tele sono oggi conservate presso l'Archivio Storico Comunale di Palermo.
- ¹¹⁴ *Raziocinio...*, op. cit., ff. 131 a 134, 139, 143, 144 (21 luglio IV Ind 1636).
- ¹¹⁵ Villabianca (marchese di) Emanuele Gaetani F.M., *Palermo d'Oggiogiorno*, op. cit., pp. 245-246-247. Il Di Marzo sottolinea nella nota (2), p. 247, che ai suoi tempi le fonti del Carmine, Fieravecchia, del Molo, non esistevano più, «*quella sol vi rimane che sta rimpetto l'Albergo de' Poveri*».
- ¹¹⁶ S. La Barbera, *La scultura del Cinquecento*, in «Storia della Sicilia», vol. IX, *Arti figurative e architettura in Sicilia*, Roma 1999, pag. 441.
- ¹¹⁷ S. La Barbera, *La scultura del Cinquecento*, op. cit., pag. 86.
- ¹¹⁸ S. La Barbera, *La scultura del Cinquecento*, op. cit., pag. 114; vedi anche M. Fagiolo - M.L. Madonna, *Il Teatro del Sole*, Roma 1981, pag. 157.
- ¹¹⁹ A. Morelli, G. Morelli, *Anatomia per gli artisti*, Faenza, 1977, pp. 584-585, 608-609
- ¹²⁰ J.W. Goethe, *Italianische Reise*, Weimar, 1903-06, trad. ital., Sansoni, Firenze, 1948, II, pag. 75; C. De Seta - L. Di Mauro, *La città...*, op. cit., pp. 125-132.; G. Pirrone, *Palermo e il suo verde*, in Quaderno n. 5-6-7, Università de-
- gli Studi di Palermo, Istituto di elementi di architettura e rilievo dei monumenti, Dicembre 1965, pp. 15-16.
- ¹²¹ A. Chirco, *Palermo La città ritrovata, Itinerari entro le mura*, Palermo 2005, pp. 157-159.
- ¹²² *Le iscrizioni del Palazzo Comunale*, vol. IV, Archivio Storico del Comune di Palermo, pp. 312-314.
- ¹²³ Villabianca (marchese di) Emanuele Gaetani F.M., *La Fontanagrafia Oretea*, op. cit., pp. 149-150.
- ¹²⁴ Villabianca (marchese di) Emanuele Gaetani F.M., *Palermo d'Oggiogiorno*, op. cit., p. 121.
- ¹²⁵ Citti Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma, 1986.
- ¹²⁶ M.C. Ruggieri-Tricoli, *Le Fontane...*, op.cit., pag. 220, nota 44.
- ¹²⁷ D. Malignaggi, *La scultura della seconda metà del Seicento e del Settecento*, in AA.VV., *Storia della Sicilia*, vol. X, Napoli 1981, pp. 99, 103.
- ¹²⁸ D. Malignaggi, op. cit., pp. 75-117.
- ¹²⁹ L. Sarullo, *Marabitti Francesco Ignazio*, in «Dizionario degli Artisti Siciliani», vol. III, Palermo, 1994, pp. 205-208.
- ¹³⁰ G. La Monica, *Sicilia Misterica*, op. cit., p. 55.
- ¹³¹ V. Di Giovanni, *Palermo Restaurato*, op. cit., p. 92.
- ¹³² T. Fazello, *De Rebus...*, op. cit., pag. 45.
- ¹³³ A. Inveges, *Annali della felice città di Palermo*, Palermo, 1649-1651, pp. 514-515; M. Del Giudice, *Palermo Magnifico ne' trionfi di Santa Rosalia*, Palermo 1686, p. 4.
- ¹³⁴ G. La Monica, op. cit., pag. 44.
- ¹³⁵ G. La Monica, op. cit., nota 43, pag. 114.
- ¹³⁶ Per un maggiore approfondimento si veda M. Fagiolo-M.L. Madonna, op. cit., pp. 48-62.
- ¹³⁷ G. La Monica, op. cit., pag. 58.
- ¹³⁸ P. Gulotta, *Piazza Garraffo e le sue fontane. La fontana quattrocentesca*, Rivista «Per salvare Palermo», n. 12, op. cit., nota 6, pag. 35.
- ¹³⁹ G. La Monica, op. cit., pp. 58-63, nota 67, pag. 116.
- ¹⁴⁰ G. La Monica, op. cit., pag. 59.
- ¹⁴¹ R. Santoro, *Palermo*, Palermo 1991, vol. II, p. 431.
- ¹⁴² E. Panofsky, *Studi di iconologia*, Torino, 1975, pp. 91-96 e 111-112.
- ¹⁴³ G. La Monica, op. cit., pag. 60.
- ¹⁴⁴ M. Calvesi, *Arte e Alchimia*, Art Dossier, Firenze, 1986, pag. 65.
- ¹⁴⁵ M. Battistini, *Simboli e allegorie*, Milano 2002, pag. 18.
- ¹⁴⁶ G. La Monica, op. cit., pag. 61.
- ¹⁴⁷ C. Gilchrist, *L'alchimia. Una scienza segreta*, Milano 1993, pp. 44-47.
- ¹⁴⁸ G. La Monica, op. cit., pag. 61.
- ¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ C.G. Jung, *Studi sull'alchimia, Opera omnia*, vol. 13, Torino 1988, pp. 97-98.

¹⁵¹ C.G. Jung, *Simboli della trasformazione, Opera omnia*, Torino 1970, vol. 5, p. 326.

¹⁵² C.G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo, Opera omnia*, Torino 1980, vol. 9, pp. 214 e 218.

¹⁵³ G. La Monica, op. cit., p. 63.

¹⁵⁴ Alberto Samonà, *Il Genio di Palermo e il Monte Pellegrino. Le influenze iniziatiche nei due simboli del capoluogo siciliano*, in «Amprodias - Il Pellegrino di Palermo», p. 5.

¹⁵⁵ G. La Monica, op. cit., p. 63.

¹⁵⁶ G. La Monica, op. cit., p. 53.

¹⁵⁷ G. La Monica, op. cit., pp. 52-53.

¹⁵⁸ G. La Monica, op. cit., pp. 53-54.

¹⁵⁹ G. La Monica, op. cit., p. 48 e 49.

¹⁶⁰ G. La Monica, op. cit., p. 28 e pp. 49-50.

¹⁶¹ *Diari del Villabianca* (marchese di) Emanuele Gaetani F.M., B.C.P., m.s. ai segni Qqd99, f. 276.

¹⁶² G. Palermo, *Guida di Palermo*, op. cit., pag. 346, nota 1.

¹⁶³ Fondo Di Benedetto, op. cit., cartolina n. 192.

¹⁶⁴ Diario di Antonino Beninati (dal 1° Maggio al 19 Giugno 1860), dal volume *Documenti e memorie della Rivoluzione Siciliana del 1860*, pubblicato a cura del Comitato cittadino per il cinquantenario del 27 maggio 1860, Palermo, 1910, pag. 42.

¹⁶⁵ M.C. Ruggieri-Tricoli, *Le fontane...*, op. cit., pag. 137.

¹⁶⁶ Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Servizio per i Beni Storici, Artistici ed Etno-Antropologici, XVI Catalogo di opere d'arte restaurate, a cura di Giulia Davì, Palermo 2003, pp. 88, figg. pp. 89-92.

¹⁶⁷ Lions Club Palermo Normanna, Relazione tecnica: Intervento di Restauro Fontana del Genio di Palermo in Piazza Rivoluzione. Progettista: Ing. Francesco Vitale.

¹⁶⁸ M. L. Cannarozzo, *Villa Giulia. Il restauro*, in «La città che cambia. Restauro e riuso nel Centro Storico di Palermo», a cura di Giuseppe Di Benedetto, Città di Palermo, Assessorato al Centro Storico, vol. II, Palermo 2000, pp. 613-616, figg. pag. 614.

Referenze fotografiche

- Fig. 1. Collezione privata
- Figg. 2, 3, 4. Su concessione dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Palermo.
- Figg. 5, 6. Antonella Chiazza
- Figg. 7-17. Giorgio Blanco, *Manuale di progettazione. Marmi e pietre*, Roma, 2008, pp. 148-172, Sezione D.
- Fig. 18. Antonella Chiazza
- Fig. 19. Collezione privata
- Fig. 20. Su concessione dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Palermo.
- Fig. 21. Collezione privata
- Fig. 22. Antonella Chiazza
- Fig. 23. <http://immateriale.org>
- Fig. 24. Benedetto Patera, *Il Rinascimento in Sicilia*, Palermo 2008, p. 116
- Fig. 25. Linktour.it
- Fig. 26. Antonella Chiazza
- Fig. 27. Benedetto Patera, op. cit., pag. 45
- Figg. 28-36. Antonella Chiazza
- Fig. 37. Benedetto Patera, op. cit., pag. 45
- Fig. 38. M. Accascina, *Inediti di Scultura del Rinascimento in Sicilia*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1970, p. 257
- Figg. 39-43. Antonella Chiazza
- Fig. 44. Fondo Di Benedetto, B.C.P.
- Fig. 45. Fondo Di Benedetto, B.C.P.
- Fig. 46. M.C. Ruggeri, *Le fontane di Palermo*, Palermo, 1984
- Figg. 47, 48, 49, 51, 52. Antonella Chiazza
- Fig. 53. Consolo-De Seta, *Sicilia Teatro del Mondo*, Torino, 1990, pag. 60
- Figg. 54-58. Antonella Chiazza
- Figg. 59, 60, 61. Simonetta La Barbera Bellia, *La scultura della Maniera in Sicilia*, Palermo 1984, pp. 63, 78, 88.
- Figg. 62-70. Antonella Chiazza
- Fig. 71. <http://upload.wikimedia.org>
- Figg. 72-73. Antonella Chiazza
- Figg. 74-77. C.G. Jung, *Opere*, vol. 12, *Psicologia e alchimia*, Torino 1992, pp. 291,307,242,286
- Fig. 78. C.G. Jung, *Opere*, vol. 13, *Studi sull'alchimia*, Torino 1988, p. 195
- Fig. 79. C.G.Jung, *Opere*, vol. 5, *Simboli della trasformazione*, Torino 1965, pag. 165
- Figg. 80, 81. C.G.Jung, *Opere*, vol. 12, cit., pag. 229.
- Figg. 82, 83. Antonella Chiazza
- Figg. 84, 85. Fondo Di Benedetto, B.C.P.
- Figg. 86-91. Antonella Chiazza
- Figg. 92-107. Su concessione dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Palermo.
- Figg. 108, 109, 110. Antonella Chiazza
- Figg. 111-115. Su concessione dell'Ufficio Centro Storico del Comune di Palermo.
- Figg. 116-121. Antonella Chiazza
- Figg. 122-123. Su concessione dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Palermo.
- Fig. 125. S. Requirez, *Le Ville di Palermo*, Palermo 2009.
- Fig. 126. Giovanni Purpura

Elenco Tavole

(redatte dall'autrice ad eccezione delle tavv. 20 e 21)

- Tav. 1. La via delle acque; sorgente del Garraffo. Scala 1:10000
- Tav. 2. Rilievo della mostra marmorea con il Genio di Palermo a piazza Garraffo. Scala 1:20
- Tav. 3. Studio delle proporzioni della statua del Genio a piazza Garraffo. Scala 1:10
- Tav. 4. Studio delle proporzioni della testa del Genio a piazza Garraffo. Scala 1:2
- Tav. 5. Analisi della struttura compositiva della statua del Genio a piazza Garraffo. Scala 1:10.
- Tav. 6. Rilievo dell'apparato scultoreo con la statua del Genio di Palermo a Palazzo Pretorio. Scala 1:10
- Tav. 7. Studio delle proporzioni della statua del Genio a Palazzo Pretorio. Scala 1:5
- Tav. 8. Studio delle proporzioni della testa del Genio a Palazzo Pretorio. Scala 1:2
- Tav. 9. Analisi della struttura compositiva della statua del Genio a Palazzo Pretorio. Scala 1:5
- Tav. 10. Ipotesi ricostruttiva della piazza Fieravecchia alla fine dell'800
- Tav. 11. Rilievo di piazza Rivoluzione. Scala 1:200
- Tav. 12a e 12b. Studio della piazza Rivoluzione dal XVII secolo a oggi. Scala 1:500
- Tav. 13. Rilievo della fontana del Genio a piazza Rivoluzione. Scala 1:20
- Tav. 14. La via delle acque: corso dell'acqua dell'Uscibene. Scala 1:10000
- Tav. 15. Prospettiva della piazza Fieravecchia dalla via Garibaldi
- Tav. 16. Ricostruzione prospettica della piazza della Fieravecchia intorno al 1860
- Tav. 17a e 17b. Prospettive della piazza Fieravecchia dalla via Divisi
- Tav. 18. Analisi dei rapporti modulari e delle proporzioni della piazza Rivoluzione. Scala 1:200
- Tav. 19. Geometria e proporzioni della fontana del Genio a piazza Rivoluzione. Scala 1:20
- Tav. 20. Planimetria di Villa Giulia. (Ufficio Centro Storico del Comune di Palermo). Scala 1:500
- Tav. 21. Planimetria della fontana del Genio e dell'essedra a Villa Giulia. (Ufficio Centro Storico del Comune di Palermo). Scala 1:200
- Tav. 22. La via delle acque. L'Oreto. Scala 1:10000
- Tav. 23. Rilievo della fontana del Genio di Palermo a Villa Giulia. Scala 1:20
- Tav. 24. Studio delle proporzioni della statua del Genio a Villa Giulia. Scala 1:10
- Tav. 25. Studio delle proporzioni della testa del Genio a Villa Giulia. Scala 1:2
- Tav. 26. Analisi della struttura compositiva della statua del Genio a Villa Giulia. Scala 1:20

Finito di stampare
nel mese di giugno 2010
coi tipi della Pitti Grafica sas
Tecniche Editoriali
Via Salvatore Pelligra, 6 – Palermo 90128
Tel./Fax 091.481521 – Tel. 091.6624212
e-mail: pittiedizioni@libero.it

