

PIETRO GULOTTA

LA FONTANA DEL GARRAFFO

Un progetto estetico e iconologico di Paolo Amato da restituire alla città

Premessa

C'è un angolo di piazza Marina a Palermo che dalla seconda metà dell'Ottocento ospita impropriamente una splendida macchina d'acqua marmorea da tutti conosciuta come *Fontana del Garraffo*, spesso ignorandone le motivazioni. Si tratta infatti della magnifica fonte ideata nel 1697 dall'architetto del Senato sacerdote Don Paolo Amato¹ e realizzata dallo scultore Gioacchino Vitagliano nel 1698 per essere collocata al centro della piazzetta Garraffo, di fronte la chiesa di S. Eulalia dei Catalani nel quartiere Loggia alla Vucciria, in sostituzione di un'altra fonte murale quattrocentesca ormai vetusta.

Da quel luogo, dove *beneficiava di una ambientazione suggestiva e raccolta*² (fig. 1) e malgrado autorevoli pareri contrari³, doveva senza giustificato motivo⁴ essere purtroppo *strappata* da G. B. Filippo Basile nel 1865 e trasportata nell'attuale sito - essendo già il vasto piano della marina occupato dal giardino - divenendo con il tempo preda di autoveicoli, immondizia ed alberature che hanno impedito di apprezzarne il valore estetico nella sua interezza, e per nulla i significati iconologici, risultando peraltro questa colloca-

1 Su Amato v. **F. MELI**, *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, Archivio Storico Siciliano, IV - V, 1938-39, p. 331 e ss.; **M. C. RUGGIERI TRICOLI**, *Paolo Amato, la corona ed il serpente*, Palermo, 1983.

2 **GIUSEPPE BELLAFFIORE**, *Guida di Palermo*, Palermo, 1971, p. 59.

3 Già nel 1860 il pretore garibaldino duca di Verdura si era opposto al trasferimento sostenendo che *quel fonte ed i suoi accessori formano un monumento degno di essere conservato*, ed al quale anzi bisognava dare *la veduta e la decorazione che gli appartengono*, cfr. **P. GULOTTA**, *Aspetti dell'azione amministrativa di Giulio Benso duca di Verdura pretore e sindaco della città di Palermo*, in Archivio Storico Siciliano, Società Siciliana Storia Patria, s. IV vol. XXXII, Palermo, 2006, p. 65.

4 Ancora nel 1858 la *Guida istruttiva per Palermo* di **G. PALERMO** e **G. DI MARZO FERRO**, p. 101, descriveva una piazzetta integra in ogni sua parte, lastricata di larghe pietre intagliate con la fontana perfettamente funzionante e gli arredi marmorei al loro posto nelle mura collaterali. A conferma v. la stereoscopia di **EUGÈNE SEVAISTRE**, 1858/60, in *Album Sicilia*, Civico archivio fotografico comune di Milano; v. pure la riproduzione del 1848 di **THÉODORE DUCLÈRE** che mostra la piazza e la fontana in piena attività, in **S. TROISI**, *Vedute di Palermo*, ed. Sellerio, Palermo, 1991, p. 65.



fig. 1 - Palermo, Piazzetta Garraffo alla Vucciria, la fontana di Paolo Amato nella sua originaria ambientazione, stereoscopia di E. Sevaistre 1858/60.

zione del tutto avulsa dal contesto e quindi ben lungi dall'essersi storicizzata⁵, tanto che ancora oggi continua a mantenere pervicacemente anche nelle guide turistiche la denominazione del luogo d'origine.

E ciò perché Paolo Amato aveva ideato la sua opera non come un qualunque elemento di arredo per una qualsiasi piazza della città, ma esclusivamente per quell'area che si apriva lungo la via Argenteria Nuova già ricca di marmi e simboli civici e religiosi che l'artista faceva propri, valorizzandoli anzi maggiormente con le ulteriori allegorie della sua realizzazione ed in questo validamente collaborato dal padre gesuita Ignazio De Vio, autore nella circostanza del testo della lapide posta nella parete orientale della piazza per illustrare l'opera e anch'essa disegnata dall'Amato e scolpita dal Vitagliano (v. Appendice).

Ma è giusto anche ricordare che a causa della sua nuova collocazione la fontana ha subito gravi danni per i bombardamenti dell'ultima guerra⁶.

5 Dello stesso parere V. Abbate che considera la fontana «*straordinaria opera di argenteria in marmo decontestualizzata a Piazza Marina*», v. V. Abbate, *Nel cuore della Loggia: alla scoperta di un quartiere per il recupero della memoria storica e dell'identità*, in R. Prescia (a cura), *La Vucciria tra rovine e restauri*, collana Conoscere e tutelare, ed. Salvare Palermo, Palermo, 2015, pag. 34; v. pure N. VICARI, *Nascita e morte della Vucciria*, *ibidem*, p.60. In realtà a piazza Marina venne trasportato solo il simulacro della fontana, mentre i contenuti iconologici, i significati estetici, sono rimasti a Piazzetta Garraffo, sempre *ibidem* PIETRO GULOTTA, *Sul termine Vucciria*, p. 8.

6 C'è da chiedersi quali siano le parti originali a seguito degli interventi di restauro del dopoguerra, v. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Le fontane di Palermo*, Palermo, 1984, nota 11, p.128.

Il planum Garraffi e i suoi simboli

Naturalmente per capire pienamente l'opera di Paolo Amato che doveva trasformare il *planum Garraffi* in *oraculum* (un recinto sacro, come si legge nella iscrizione del De Vio) occorre accennare brevemente al contesto storico, urbanistico e simbolico che doveva accogliere la fontana barocca con i suoi contenuti allegorici.

Il *planum* era stato aperto nella cortina di case che fronteggiava la chiesa di S. Eulalia dei Catalani nel 1483 con funzione anche di sagrato - e dove tuttora l'edificio *vi ha il suo ornato ingresso*⁷ (fig. 2) - ed arredato con una fontana parietale, *Garraffu*⁸, opera del *marmoraro* Antonio Da Como⁹ sovrastata da una statua scolpita da Pietro De Bonitate raffigurante, con le sembianze di Saturno, il Genio, antico dio pagano di cui certamente la lunga dominazione romana (secc. III a.C. - V d.C.) avrà contribuito a lasciare memoria in Sicilia, ed a Palermo in particolare¹⁰. La statua per la sua mole veniva indicata anche nelle carte ufficiali come *Palermo lu Grandi* per distinguerla da quella che in contemporanea il già citato *marmoraro* Antonio Da Como *cunzava supra la muntagna* (ovviamente un masso a simboleggiare Monte Pellegrino) nel nuovo Palazzo Pretorio, voluto da Pietro Speciale e in via di definizione, e che per le sue ridotte dimensioni nelle stesse carte veniva individuata come

7 G. BELLAFIORE, *Guida*, cit. p. 75.

8 Un arabismo che indicava un luogo dove si poteva attingere acqua. La fontana, infatti, sostituiva un *garraffu* trecentesco ubicato nella *ruga Catalanorum* (oggi via Argenteria Nuova) dinanzi la prima loggia della Nazione catalana; loggia che fino al 1450 era ospitata nella medesima chiesa nazionale e successivamente trasferita in piazza Garraffello. v. M. R. LO FORTE SCIRPO (a cura), *Registro di lettere (1327-1328)*, in *Acta Curie Felicis Urbis Panormi*, vol. 4, Palermo, 1985, doc. 87 p. 141; F. D'ANGELO, E. PEZZINI, *La colletta per la pulizia del fiume della Sabugia a Palermo negli anni Sessanta del Trecento*, in *Quaderni, Mediterranea ricerche storiche*, n. 17, Palermo, 2011, pp. 266 e 278. Sulla chiesa trecentesca cfr. P. GULOTTA, *Catalani a Palermo nel Medioevo* in R. PRESCIA (a cura di), *La Vucciria...*, cit. p. 11

9 P. GULOTTA, *Piazzetta Garraffo e le sue fontane. La fontana quattrocentesca*, in "Per", *Salvare Palermo*, n. 12, 2005, p. 34.

10 Un documento del 1489 ci fa sapere che *l'homo con lo scursuni in cintu* era dipinto e scolpito in molti luoghi della città (MICHELE DE VIO, *Privilegia Urbis Panormi*, r.a., Palermo 1990, p. 404). Il simulacro dunque riemerso nel XV secolo con l'avvento dell'Umanesimo venne rielaborato dagli ambienti colti della capitale (si pensi a Pietro Speciale) che lo innestarono nell'altra tradizione che voleva la *civitas* edificata dal dio Saturno che sul Monte Pellegrino aveva elevato il castello Cronio, cfr. G. LA MONICA, *Sicilia misterica*, Palermo, 1982, p. 59. Sulle immagini marmoree del Genio, v. A. CHIAZZA, *Il Genio di Palermo. Contesti urbani e immagini scultoree*, Palermo, 2010, in particolare p. 13.



fig. 2 - Palermo, Piazzetta Garraffo, sullo sfondo il prospetto ornato della chiesa di Santa Eulalia dei Catalani, dipinto ottocentesco, Casa Museo Scaglione, Sciacca.

*Palermo lu Pichulu*¹¹.

Il Genio dunque era la rappresentazione antropomorfa della *civitas* che secondo la tradizione romana definiva una comunità politicamente organizzata in un luogo; esso si identificava quindi con l'*Urbs* ma anche con i *cives* che proteggeva come un *Pater familias* (*Patrius Genius*). Però a differenza dell'antico *Genius loci*, il cui nome non doveva essere conosciuto dai nemici,

¹¹ I due *Palermo* sono le uniche immagini a noi pervenute fra quelle indicate dal documento citato a nota 9. Non v'è dubbio che la contemporanea collocazione dei due Geni nei rispettivi siti e la loro differente mole abbiano avuto una chiara valenza politica mettendo in risalto il fondamentale ruolo del quartiere mercantile nella crescita della città (in merito **P. GULOTTA**, *Catalani a Palermo...*, cit.); su *Palermo lu Grandi* v. **P. GULOTTA**, *È di origine lombarda lo scultore del "Vecchio Palermo" di piazzetta Garraffo*, in "Per", *Salvare Palermo*, n. 5, 2003 p. 29 ss. e **M. C. GULISANO**, *Il Genio del Garraffo: un'opera documentata di Pietro de Bonitate*, *ibidem*, p. 31; su *Palermo lu Pichulu* v. **P. GULOTTA**, *Le vicende del palazzo municipale fra documenti e cronache*, in **CAMILLO FILANGERI**, **P. GULOTTA**, **MARIA ANTONIETTA SPADARO**, "Palermo, Palazzo delle Aquile. La residenza municipale fra arte e storia", Bagheria-Palermo, 2004, p. 14; **M. C. GULISANO**, *Il Genio del Garraffo ...*, cit., p. 31. un recente *Zibaldone palermitano* l'autore ritiene di potere duplicare i due Geni, ma tale conclusione non è condivisibile.

nel tardo Medioevo i palermitani esibivano apertamente con spregiudicata ambiguità il loro protettore pagano, ora convertito al cristianesimo, conniventi l'Inquisizione e lo stesso sovrano, Ferdinando il Cattolico - il quale autorizzava i giurati di Palermo ad inserire l'immagine nel loro sigillo - per cui, come membro della *mitologia sacra*, anche il sacerdote Paolo Amato non avrà remore ad utilizzare il Genio nelle sue composizioni artistiche¹².

In fondo anche il serpente, avvinghiato al corpo del Genio, per il cristianesimo aveva valenze positive, poiché secondo l'Antico Testamento il rettile di bronzo innalzato da Mosè nel deserto - e che faceva restare in vita chi lo contemplava (*Numeri*, 21, 4-9) - simboleggiava la salvezza per l'uomo (*Sapienza*, 16, 5-6), mentre per l'evangelista Giovanni (3, 14-21), e conseguentemente per tutta la cristianità, era il segno anticotestamentario della croce di Cristo innalzata in mezzo all'umanità *perché chiunque creda in lui abbia la vita eterna*. Solo così si può capire il silenzio in merito dell'Inquisizione.

Ma la sacralità, come è noto, era estesa per antica tradizione anche alla *montagna* per antonomasia, Monte Pellegrino¹³, simboleggiata dalla rupe dove è assiso *Palermo lu Grandi* (come peraltro il suo piccolo gemello di Palazzo Pretorio e le altre successive rappresentazioni del dio), esaltata poi nel 1624 con il ritrovamento delle ossa di S. Rosalia¹⁴. Quindi il complesso quattrocentesco fontana-Genio che a prima vista poteva sembrare un'ara pagana in realtà conteneva messaggi ispirati alla mistica cristiana, senza trascurare tuttavia altre allegorie di carattere profano, come il *vas aureus* - *un cesto d'oro pieno di frutti e di fiori*, come lo descrive il Fazello nelle sue *Decadae* a metà del XVI secolo - posto ai piedi di *Palermo lu Grandi*¹⁵ e corredato dal

12 *La Mitologia Sacra* è l'*incipit* del titolo di un libretto del gesuita Ignazio De Vio che illustrava il festino dell'Amato del 1703 che, raccogliendo una lunga tradizione, *consacra(va) il Pantheon della gentilità alle glorie di S. Rosalia...*, in quanto "poetiche invenzioni" e "simboli di virtù", cfr. G. LA MONICA, *Sicilia ...*, cit., pp. 39-40 e 56-57; G. ISGRÒ, *Feste barocche a Palermo*, Palermo, 1981, p. 210. Sul sigillo dei giurati, v. M. DE VIO, *Privilegia ...*, cit., p. 404.

13 V. GIUSTOLISI, *La Montagna sacra*, Palermo, 1977.

14 P. COLLURA, *S. Rosalia nella storia e nell'arte*, Palermo, 1977.

15 Il *vas aureus* potrebbe riferirsi alla mitica età dell'oro, fiorita a seguito della contaminazione Crono-Saturno, ed alla quale sembra richiamarsi la classe egemone cosmopolita che governava la città di fine Quattrocento e di cui ormai facevano stabilmente parte non pochi esteri naturalizzati. Il *vas*, peraltro, potrebbe simboleggiare più che *l'ager aureus* - il fertile entroterra palermitano cui farà riferimento la *conca aurea* nella composizione del Genio del Pretorio del 1596 (v. P. GULOTTA, *Le vicende...*, cit. p. 35 e ss.) - il lembo di terra fuori dalle mura cittadine e prossimo alla Cala, dove già da tempo si erano insediate le Nazioni estere, i cui membri con il commercio avevano acquisito ricchezza e spesso titoli nobiliari.

motto *Panormus vas aureus suos devorat alienos nutrit*¹⁶. Accessori tuttavia tolti durante i restauri del tardo Cinquecento (v. *infra*).

Ma il segnale che la piazzetta rivestiva una grande importanza per la municipalità - al di là della pubblica utilità della fontana e degli interventi urbanistici che dal '500 interessarono il contesto della contrada Loggia¹⁷ - viene dato dalla particolare attenzione che il Senato ebbe in ogni tempo verso di essa.

Va, tuttavia, premesso che studi recenti si orientano a considerare il prospetto *all'antica* della chiesa di S. Eulalia, aggettante verso la piazzetta, la *pietrificazione* successiva dell'arco di trionfo effimero eretto dalla Nazione catalana per la venuta di Carlo V a Palermo nel 1535 con il risultato - quasi certamente voluto - di legare ancora di più, anche fisicamente, il complesso ecclesiastico con il sagrato ed i suoi arredi marmorei con i quali gli ornati del fronte chiesastico dialogavano¹⁸. È possibile peraltro che la costruzione sia stata realizzata nel 1537, in occasione di una riconfigurazione del *planum ob decorationem urbis*, mentre pressoché contestualmente il marmoraro Aloisio De Battista interveniva sulla fontana apportandovi delle modifiche anche in funzione di un aumento della portata idrica ad opera del maestro d'acqua Domenico Cascione.¹⁹ Assai significativo fu inoltre il restauro della *...tanto celebrata fontana...* per iniziativa nel 1584 del pretore Fabrizio Valguarnera, oriundo catalano, che eccezionalmente assumeva anche la funzione di *praefectus operis* - incarico normalmente spettante al giurato del quartiere - mentre a restauri quasi ultimati nel 1586 la fontana veniva affidata alla custodia di un altro nobile oriundo catalano, Giovanni Antonio Santacolomba, e non alla fede pubblica come d'uso. Decisione, quindi, irrituale che unitamente a quella del pretore Valguarnera, può far supporre che anche la fontana avesse assunto significati allegorici (si pensi al *pozzo di Giacobbe* o alla *fontana di Siloe*) e quindi necessitava di particolare attenzione. Nel 1587 poi, ultimati i restauri, questi vennero ricordati (si sperava *ad perenne urbis decus*) a cura del pretore A. Salazar «*marmoreis precearisque tabellis*», di cui oggi ci rima-

16 Il motto, per la prima volta esplicitato in un marmo, se da un lato voleva rendere omaggio al Genio-Palermo, e quindi alla città, per la generosa ospitalità, dall'altro voleva ricordare il ruolo svolto dagli "alieni" nella bonifica della contrada paludosa e malsana, tanto da mietere vittime, rendendola residenziale fino ad elevarla alla dignità di quartiere amministrativo (Porta Patitelli, poi Conceria e infine Loggia), v. P. GULOTTA, *Catalani a Palermo...*, cit.

17 Cfr. A. CASAMENTO, *La rettifica della strada del Cassaro a Palermo*, Palermo, 2000, p. 20; M. VESCO, *Il quartiere della Loggia da Ferrante Gonzaga a Domenico Caracciolo: tre secoli di progetto urbano nel cuore di Palermo*, in R. PRESCIA (a cura di), *La Vucciria...*, cit.

18 MAURIZIO VESCO, *Il quartiere della Loggia...*, cit., p. 18 e 19; in particolare fra l'altro si confrontavano le colonne d'Ercole, v. *infra*.

19 Per questi lavori, M. VESCO, *Il quartiere della Loggia...*, cit., p. 19.

ne solo un frammento lasciato da Paolo Amato a corredo della sua lapide e nel quale, a conferma ulteriore di quanto detto in precedenza, vi sono riprodotte le colonne d'Ercole già esibite nel prospetto della chiesa di S. Eulalia²⁰.

Tuttavia, meno di un secolo dopo, nel 1663, come ci ricorda la lapide posta sul trittico (v. *infra*), i Senatori *secuti patrium Genium*, il quale *beneficia renovat sibi felix et aliis* (dove *sibi* sarebbe il Genio-Palermo - e quindi i cittadini - e *aliis* gli *exteri* non naturalizzati) hanno nuovamente *duplicato il fonte* aumentandone il flusso dell'acqua (*fonte duplicato auctisque undis*)²¹. Dunque, protagonista era sempre il Genio, che guidava e suggeriva agendo in simbiosi con la magistratura municipale.

E infine dopo gli anni venti del XVII secolo (il gentiluomo V. Di Giovanni nel suo *Palermo restaurato* non ne fa cenno) - ma prima degli interventi dell'Amato - un altro elemento decorativo venne a dare una ben diversa configurazione alla parete occidentale della piazzetta con l'apposizione al di sopra della fontana di una mostra marmorea (fig. 3) che vedeva nella nicchia centrale in evidenza sempre il Genio, ma ora affiancato da due statue - così



fig. 3 - Palermo, Piazzetta Garraffo, il Genio di Palermo di Pietro de Bonitate (1483) al centro della mostra marmorea seicentesca.

20 Per i restauri del 1584-87 cfr. P. GULOTTA, *Le lapidi di piazzetta Garraffo alla Vucciria di Palermo*, estr. da *Archivio Storico Siciliano*, s. IV, vol. XXX a. 2004, pp. 412 ss.. Il testo della lapide era stato dettato da A. Veneziano, il quale per l'occasione aveva pure composto un epigramma nel quale faceva dire al Genio-Palermo che lui si faceva succhiare il sangue dal serpe perché con quello potesse nutrire i forestieri (...*ut proprio externos sanguine semper alam*, ivi p. 13 nota 13), riproponendo così l'*alienos nutrit* del motto.

21 Cfr. P. GULOTTA, *Le lapidi di piazzetta...*, cit., p. 412

indicate in modo anonimo dall'Amato nei suoi capitoli (v. *infra*), ma dal Villabianca più tardi considerate Sante Patrone - con alla base le metope con gli stemmi dei cinque quartieri cittadini (l'aquila, posta al centro, era per antica tradizione emblema del Cassaro, nucleo primigenio della *civitas*)²².

Il progetto di Paolo Amato

Era questo dunque il contesto artistico e simbolico con il quale il sacerdote e architetto municipale Paolo Amato si doveva confrontare, spinto a ciò anche dalla volontà del Senato di Palermo di mantenere ed anzi rafforzare la sacralità del luogo - come si legge nella iscrizione del già citato De Vio - ma anche della stessa Nazione catalana. A tal proposito va infatti notato che gli atti preliminari per la realizzazione dell'opera si predisposero ancora una volta durante la pretura di un oriundo catalano, Giuseppe Valguarnera, 1696-97, essendo viceré dal maggio 1696 Pietro Colon duca di Veraguas (governò la Sicilia fino al 1701), che secondo il contemporaneo Antonino Mongitore fu un

22 Recentemente una studiosa di Pietro de Bonitate ha attribuito allo scultore lombardo anche le due statue (M.C. GULISANO, *Il Genio del Garraffo...*, cit., p. 31). In questo caso il trittico (di cui fino ad oggi non si hanno notizie precise) risulterebbe un assemblaggio di elementi scultorei diversi presumibilmente in funzione degli stemmi dei quartieri. Ritengo, infatti, che la sua realizzazione sia frutto di quel fervore di interventi urbanistici, e non solo, che si ebbe fra il XVI e XVII secolo (P. GULOTTA, *Il ruolo della Municipalità nelle riforme urbanistiche di Palermo nei secoli XVI e XVII*, in "Per", Salvare Palermo, n. 19, 2007 p. 4 e n. 29, 2008 p.10) e che portarono, fra l'altro, nel 1568 alla demolizione della Porta dei Patitelli e successivamente al prolungamento del Cassaro fino alla marina con terminale Porta Felice, penetrando nel cuore della Conceria, fino a quel momento considerata "Palermo di fora", perché oltre le mura, benché già dal "300 assurta alla dignità di quartiere. Si realizzava pertanto una antica aspirazione degli abitanti di quella contrada di fare parte in modo organico senza soluzione di continuità dell'urbanistica cittadina (P. GULOTTA, *Catalani a Palermo...*, cit.). Nel contempo però veniva esaltato il ruolo politico dei cinque quartieri cittadini (P. GULOTTA, *Quartieri storici, simbiosi istituzionale e consulte di circoscrizioni*, in "Per", Salvare Palermo, n.35, 2013, p. 34) ognuno dei quali ebbe un proprio stemma che, riprodotti in altrettante metope, campeggiarono sull'architrave del nuovo ingresso principale del Palazzo Senatorio su piazza Pretoria fino all'ultimo trentennio dell'Ottocento, quando vennero sostituite da altre metope scolpite da Domenico Costantino. Al quartiere Conceria, che nel frattempo era stato oggetto anch'esso di trasformazioni urbanistiche (Casamento) ed aveva mutato il nome in Loggia, venne attribuito lo stemma di "Casa d'Austria", retaggio di Carlo V, ma anche esibizione dei legami che intercorrevano fra quel quartiere mercantile ed il governo spagnolo. Inoltre gli "exteri" vollero riaffermare - come nel "400 avevano fatto i loro predecessori con i due "Palermo" - il ruolo fondamentale da essi esercitato in virtù della loro attività economica all'interno di quella simbiosi istituzionale che costituiva il Comune. A tal fine ottennero di collocare ai piedi di "Palermo lu Grandi" altrettante metope con gli stemmi dei cinque quartieri già esibiti nel Pretorio e per armonizzare l'insieme si realizzò il polittico, oggi ridotto al solo Genio "vecchio e meschino" (G. Meli). Sull'autore della mostra marmorea si può fare solo l'ipotesi che possa essere stato lo scultore Filippo D'Aprile, padre del più conosciuto Carlo, che nel 1627 viene pagato dal Senato per avere "conzato la statua di Palermo", (F. MELI, *Degli architetti del Senato...*, cit., nota 1, p. 440).

fervido sostenitore dell'iniziativa²³. L'incarico al Vitagliano venne poi dato il 13 dicembre 1697.

E l'*Ingegnero* della città seppe accontentare tutti i committenti, potenziando ancora di più il carattere ierofanico dello spazio che secondo i canoni e i significati estetici del tempo diventava area privilegiata a rappresentare il dissidio fra apparenza e realtà i cui concetti però venivano rovesciati divenendo apparente il temporale, perché effimero, e reale il sovranaturale, perché eterno. Così infatti sembrano suggerire l'iscrizione contenuta nella lapide barocca affissa per l'occasione e, metaforicamente, l'aquila scolpita nella medesima targa *a mezzo rilievo in atto di tuffarsi in un fiume rigeneratore*, secondo l'erudito coevo Vincenzo Auria²⁴, (oggi, mancando la fontana, l'augusto pennuto rischierebbe solo di infrangersi sul selciato).

Artista dalla forte personalità, protagonista di primo piano della civiltà barocca isolana, maestro del dinamismo plastico, l'Amato seppe felicemente coniugare nella circostanza, e forse non solo, estetica e teologia per cui in lui l'apparente irrazionalità e instabilità barocca con i tratti aperti e liberi che, sulla scia delle scoperte astronomiche del tempo, *davano forma all'infinito ed alla ricerca di esso* non sempre fu arte della vanità priva di contenuti e significati²⁵.

L'Amato, dunque, decideva non solo di innestare la sua nuova opera nella tradizione del luogo ma di avvalersi per la sua composizione di tutti i piani, sia in orizzontale che in verticale, che lo stesso sito gli offriva, in modo da creare una complessa scenografia marmorea che potremmo definire da un punto di vista puramente estetico una installazione *ante litteram* e che faceva dire al Villabianca con ammirato stupore che *quella piccola piazza (era) fatta di marmi*, un piccolo vissuto museo *en plein air*. Ma era anche un *teatro*, destinato ad ospitare lo svolgimento e la fruizione di un evento mistico che aveva come prospettiva sperimentare la conoscenza intuitiva del trascendente. Così l'antico *planum* veniva ormai totalmente eletto a *oraculum*, un recinto sacro dove incontrare e dialogare con il divino, complice la nuova fontana in

23 ANTONINO MONGITORE, "Diario palermitano dall'anno 1680 al 1702", in G. DI MARZO, *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, vol. 7, p. 173. Il viceré Colon era discendente del celebre navigatore Colombo e secondo i diaristi risulterebbe essere stato un uomo pio.

24 IDEM, *ibidem*, p. 176

25 Molto probabilmente l'Amato conosceva anche gli scritti del monaco benedettino spagnolo Juan A. Ricci de Guevara (1600-1681), pittore ed architetto che teorizzava un ordine architettonico salomonico con contenuti teologici a partire proprio dalla colonna tortile, cfr. J. BÉRCHÉZ, F. MARIAS, *Fra Juan Andrés Ricci de Guevara e la sua architettura teologica*, in *Annali di Architettura*, n. 14, 2002, pp. 251-280.

veste di moderna Sibilla²⁶.

Probabilmente furono le stesse dimensioni della piazzetta con le *mura collaterali*²⁷, consistenti nei prospetti degli edifici adiacenti, ma che nell'ideazione dell'Amato diventavano *tout-court mura della nova fontana del Garraffo*²⁸ - e dunque quinte di uno spazio scenografico - a convincere l'artista ad immaginarla come un'edicola che racchiudesse vari elementi scultorei, tutti confluenti verso una simbologia mirante alla glorificazione della divinità. Per cui può dirsi che egli esercitava il suo ministero sacerdotale attraverso la sua arte, senza trascurare tuttavia più profanamente di magnificare *prima facie* la municipalità del tempo attenta dispensatrice, ispirata come sempre dal Genio, di benefici materiali e morali.

Ma quelle pareti, come già detto, fin dal tardo '400 contenevano significativi elementi scultorei che l'Amato rielaborava e risistemava per i suoi fini progettuali estetici e iconologici, dando all'insieme una nuova configurazione convergente verso la sua fontana. A tale scopo toglieva quei marmi non funzionali alla nuova simbologia, come la tabella cinquecentesca²⁹ - ad eccezione del brano inferiore contenente lo stemma di Carlo V (le colonne d'Ercole) magistralmente inserito alla base della sua targa barocca³⁰ - conservandone altri, come la lapide del 1663 che poneva sopra il trittico.

Naturalmente la riconfigurazione interessò anche l'ampia *mostra marmorea ad altorilievo*, di circa tre metri di larghezza, posta nel primo Seicento a decoro della parete occidentale sopra l'antica fontana. *Palermu lu Grandi* fu risistemato nella grande nicchia centrale del trittico, mentre in quelle laterali furono ricollocate le due figure femminili, oggi purtroppo scomparse, come pure stessa sorte hanno avuto le cinque formelle marmoree con gli stemmi dei quartieri risistemate sempre a cura dell'Amato ai piedi del Genio³¹ e le

26 V. Appendice; Cfr. pure P. GULOTTA, *Piazzetta Garraffo e le sue fontane: la fontana di Paolo Amato*, in "Per", Salvare Palermo, n. 13, 2005 p. 32. Analoga interpretazione in, *Palermu lu Grandi*, Palermo, 2009, ed. CEI (Centro Educativo Ignaziano) in collaborazione con il FAI, p. 59.

27 F. MELI, *Degli architetti del Senato ...*, cit., p. 437.

28 Ivi, p. 440.

29 V. nota 19.

30 Il brano è stato individuato nel corso dei restauri della targa effettuati a cura della Fondazione Salvare Palermo nell'estate del 2014, cfr. P. GULOTTA, *L'Aquila, il Vicerè e la fontana del Garraffo: guida alla lettura dell'iscrizione* (del De Vio), in "Per", Salvare Palermo, n. 38, 2014, pp. 39-40.

È probabile che l'Amato avesse lasciato quel frammento marmoreo con le colonne d'Ercole a corredo della sua lapide oltre che per richiamare le colonne del prospetto di S. Eulalia anche quale omaggio al vicerè Pietro Colòn ricordando che il suo illustre antenato (Colombo) aveva osato sfidare con successo il *nec plus ultra*.

31 V. nota 21.

due aquile in alto (non si conosce l'epoca della loro collocazione), di cui oggi rimangono solo le tracce essendo state, ahinoi, anch'esse trafugate.

E in effetti i capitoli per l'arredo della piazza del 1697 prevedevano solo una *assetatura* del trittico, evidentemente una ricollocazione della mostra marmorea nella nuova riconfigurazione della parete, dalla quale era stata tolta la fontana quattrocentesca, con la quale la mostra era correlata formando un unico complesso, motivo per cui si rese necessario porre *per principio dello poso* (alla base) *di detta opera antica* una *faxia* di ciaca di Billiemi lunga 12 palmi (poco più di tre metri), alta palmi tre (circa cm.75) e profonda un palmo (circa cm. 26) affinché il trittico potesse risultare compiutamente racchiuso dentro una cornice.

Infine, come già accennato, a rendere l'insieme più godibile concorrevano come una terza parete, o quinta, della piazza il portale all'antica della chiesa di S. Eulalia aggettante sulle sculture incastonate in quella nicchia come in un prezioso scrigno.

Ma il massimo splendore che tanto incantava i contemporanei, e non solo, la piazzetta lo ebbe con la nuova fontana, *opera armoniosissima, concepita con ricca fantasia*, e la targa, *rabesco marmoreo d'alto valore decorativo* (Bellafiore), con l'iscrizione del De Vio. Per illustrare le quali ci soccorrono i *Capitoli della macchina della fonte da situarsi nel menzo della piazza del Garraffo* del 13 dicembre 1697, firmati da Paolo Amato quale *ingegnere* della città che, con l'ausilio di appositi disegni e per la fontana di un prototipo eseguito dall'omonimo architetto crocifero Giacomo Amato, dettavano le condizioni per l'appalto (*staglio*) descrivendo nei particolari come dovevano essere realizzate le opere, i materiali da impiegare e gli obblighi ai quali doveva sottostare lo *stagliante*, che risultò essere, come detto, Gioacchino Vitagliano, che eseguì il lavoro con abile maestria.

La fontana doveva essere realizzata, con l'assistenza dello stesso Amato e del capomastro della città, Agostino Lo Neo, in marmo bianco statuario e *ciaca* di Billiemi, prelevata, questa, da una particolare cava (il Mongitore la qualificherà come *marmo pardiglio*)³².

Parimenti marmo statuario e *ciaca* di Billiemi dovevano essere usati per la targa con l'iscrizione del De Vio, che avrebbe trovato collocazione nel muro orien-

32 In particolare dovevano essere fatti con *ciaca* di Billiemi “*lo scalino che rigira il primo fonte; li zoccoli sotto li dalfini; zoccolo, menzule e piedistallo nel menzo*”, mentre di marmo bianco dovevano essere “*lo primo fonte, li quattro dalfini con li crocchioli, l'idra, l'aquila e la statua*”, con l'avvertenza che queste ultime due sculture dovevano venire fuori da un “*pezzo sano*”. Per l'idra, invece, potevano essere impiegati “*pezzi grandi*”, così come “*ogni dalfino con la sua coda e due crocchioli abbiano da essere in due pezzi sani*”, F. MELI, *Degli architetti del Senato...*, cit., p. 436-437.



fig. 4 - Palermo, Piazzetta Garraffo, targa marmorea con l'iscrizione di Ignazio de Vio, disegnata da Paolo Amato e scolpita da Gioacchino Vitagliano (1698).

tale, dirimpetto al trittico, *giusta la forma del disegno* (fig. 4). Tuttavia l'Amato non disdegnò di utilizzare anche frammenti dei marmi dismessi. Va detto poi che l'*assetatura* di tutti i marmi venne assegnata al mastro muratore Giovanni Castronovo il 14 aprile 1698 e che la piazzetta con la nuova sistemazione venne riaperta al pubblico alla fine dello stesso mese, cioè appena quattro mesi e mezzo dopo l'appalto dato al Vitagliano. Altri tempi!

La più antica descrizione della fontana - sia relativamente all'aspetto estetico che ai contenuti iconologici - è quella del già citato contemporaneo Antonino Mongitore che nei suoi *Diari* racconta:

Negli ultimi di aprile (1698) si perfezionò il nuovo fonte del Garraffo... in alta più nobil forma, di scelti marmi in menzo a quel picciolo spazio... stimolato il Senato anche a ciò dal gradimento del viceré duca di Veraguas

che in ciò mostrava molto gusto. ...Si collocò sopra la sommità del fonte la statua della Felicità, scolpita di bianco marmo con delicato lavoro, che nella destra tiene il caduceo attribuito a Mercurio, simbolo della pace, e nella sinistra una cornucopia piena di frutti, simbolo dell'abbondanza. ...È la detta statua portata sul dorso di un'aquila con le ali aperte, antica insegna della città di Palermo, che preme con l'artigli un'idra di sette teste... Sono le acque versate dalle bocche dell'idra, ricevute da quattro bellissime conche marine, dalle quali anche si mandano ad altre quattro simili conche di sotto, che posano sopra le teste di quattro bizzarri delfini, che posano sopra quattro zoccoli di marmo pardiglio, essendo tutto il già descritto di bianco marmo. ...Versano detti delfini dalla bocca larghi rivi di acque freschissime nella più bassa e gran conca ottangolare di bianco marmo, che posa sopra una base di marmo pardiglio, che serve anche di scalino. Le suddette conche, e delfini, sono appoggiate ad una machinetta di vago fregio di marmo pardiglio che forma la parte interiore della fontana... (si tratta del fusto centrale di ciaca di Billiemi con il condotto che porta l'acqua in alto), producendo il tutto un armonico suono che unito alla visione del ripercuotersi indefinito di instabili curve... che animano il monumento di bianco marmo (Bellafiore), non poteva non affascinare, se non estasiare, gli astanti immersi in un tripudio di armoniose sculture.

Ma come tutti i capolavori d'arte la fontana oltre al godimento estetico offriva anche una lettura allegorica, alla cui comprensione ci guida il testo del padre gesuita Ignazio De Vio contenuto nella fastosa targa marmorea murata nella parete opposta al Genio, la cui stesura integrale si può leggere in Appendice.

L'epigrafe, dopo il consueto elenco delle autorità (Re, Viceré, Pretore e Senatori, fra i quali don Gaspare Davila, segretario del Tribunale dell'Inquisizione), inizia con un elogio al Genio la cui gloria fu sempre quella di fare risorgere più imponente ogni cosa che in città fosse decaduta (*Ea... surgeret*). Il testo ricorda, poi, che la purezza (*nitor*) ed il decoro di questa (*huius*) celeberrima fonte aveva(no) manifestato più volte (*sensit non semel*) i guasti della vetustà (*senium suum*). Qui il De Vio con il vocabolo latino *fons* allude (come l'arabo *garaph*) sia alla fontana quattrocentesca ormai, però, non più esistente, sia alla sorgente, cui fa specifico riferimento l'aggettivo *huius*, da dove scaturivano le famose acque del Garraffo, celebri per la loro qualità ma anche per il potere di indurre gli stranieri a rimanere a Palermo³³.

33 Cfr. P. GULOTTA, *Le Lapidi...*, cit., pp. 413-414 e nota 14.

Tuttavia l'invidia del tempo aveva ceduto il passo a una migliore sorte (*meliori... invidia temporis*); ne rendeva testimonianza la splendida fontana (*structura*) dell'Amato (*testis est... forma*) posta al centro della piazzetta che veniva così per volontà del Senato trasformata in *oraculum*, e cioè un recinto sacro (*quam senatus... oraculum*), mentre la stessa fontana, assunta la veste di moderna Sibilla, tramite le sue acque perenni permetteva di dialogare con il divino (*cui linguas animant perennes aquae*).

Ma è ancora il Mongitore a fornire altre chiavi di lettura della iconologia amatiana poiché nel commentare il gruppo marmoreo al vertice della *structura* che vede un'aquila ad ali spiegate artigliare un'idra, mitologico mostruoso rettile marino a simboleggiare l'eterna lotta fra Bene e Male, così annotava: «Un'aquila con le ali aperte... preme con l'artigli un'idra di sette teste, in cui viene espressa la turba de' vizi, versando dalle sue sette bocche non dannosi veleni, ma salutevoli ruscelli d'acqua limpidissima...».³⁴

Dunque il dotto canonico, che ovviamente esplicitava il pensiero dell'Amato e del gesuita De Vio, individuava nel serpente d'acqua simbolicamente il groviglio dei *vizi*, cioè la tendenza al male che affligge l'umanità, portata quindi a peccare, come significativamente corroborano le sette teste assegnate dall'Amato all'idra (nell'antichità il numero delle teste variava da tre a nove) - e che il Mongitore volutamente sottolineava - chiara allusione in questo caso ai sette peccati capitali³⁵. Osservava però argutamente lo stesso monsignore che la malefica idra dalle sue sette bocche non versava *dannosi veleni*, ma *salutevoli ruscelli d'acqua limpidissima*. Come mai? L'autore non dà delucidazioni e sull'argomento aggiungeva solo la metafora dell'Auria sulle virtù rigeneratrici delle acque consistente, come già sopra riportato, nell'emblema cittadino scolpito a mezzo volo nella lapide barocca in atto di tuffarsi a tale scopo nell'ampia vasca di base alimentata da un *fiume perenne*.

La risposta, tuttavia, si trova nella iscrizione del De Vio dove è detto che la *structura* dell'Amato elevava la piazzetta-sagrato ad *oraculum cui linguas animant perennes aquae*. Quindi, le acque del Garraffo oltre a possedere la perennità avevano anche il potere salvifico di cancellare i peccati riportando i peccatori a nuova vita, merito dell'aquila - colta significativamente in movimento con le ali ancora aperte perché venuta in soccorso dall'alto - che artigliando l'idra, "turba dei vizi", trasformava i *dannosi veleni* in acque purificatrici e salvifiche, annullando i poteri malefici del serpente a beneficio

34 A. MONGITORE, *Diari...*, cit. p. 174

35 In età classica il termine *vitium* si contrapponeva a *virtus*, con il cristianesimo diventa sinonimo di *peccatum*.

dell'umanità raffigurata, trionfante perché redenta, nella statua della *Felicità* (Mongitore) simbolicamente posta sul dorso dell'augusto volatile, dominatore dei cieli. Allegoria di Cristo che libera il mondo dalla schiavitù del peccato recando pace (caduceo) e frutti spirituali (cornucopia). Inoltre le acque salvifiche raccogliendosi nella *più bassa e grande conca di bianco marmo* la elevavano a fonte battesimale che invitava il *battezzato* a proseguire in un percorso di fede e quindi di dialogo con il trascendente.

La fontana Albero cosmico?

Ma è anche possibile considerare la fontana del Garraffo come un Albero cosmico?

In merito è già stato osservato che la lotta fra l'aquila ed il serpente richiamerebbe un mito scandinavo che narra di un rettile *annidato fra le radici dell'albero cosmico immerse nella terra umida bagnata dalla fonte eterna*, mentre in alto fra le fronde in posizione antinomica c'è un'aquila, *elemento positivo che protegge il Cosmo dal Caos*³⁶. È lo stesso tema trattato dal Mongitore in chiave cristiana con la variante che *l'uccello spirituale* risultava vincitore operando una metamorfosi poiché trasformava le acque che salivano dall'orrido abisso in acque benedette della «fonte sacra o eterna».

Tuttavia va pure ricordato che l'albero per l'uomo è da sempre uno dei grandi simboli della vita in perpetua evoluzione. Con la sua verticalità evoca l'ascesa, mettendo in comunicazione i tre livelli del cosmo: quello sotterraneo per le sue radici che penetrano nelle profondità, la superficie della terra per il suo tronco, il mistero dell'infinito per i suoi rami e le sue cime protesi verso la luce del cielo (*axis mundi*).

Accolto nell'ambito giudaico-cristiano (*Genesi 2.9, Apocalisse 2.7*) l'albero sacro carico dei frutti della salvezza è identificato con lo stesso Crocifisso, come in S. Giovanni apostolo, con il suo simbolismo verticale (*la croce di Cristo eretta sul Golgota affonda nella terra ma ha il suo vertice nei cieli*, così commenta G. Ravasi il passo di Giovanni) e in S. Ignazio di Antiochia, per il quale l'Albero della vita, e cioè il legame con Dio, è stato restituito all'uomo dal Redentore. Tra l'altro con frequenza compare negli apparati decorativi delle chiese. Ne sono esempi il mirabile mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto - considerato capolavoro dell'arte romanica e culmine del pensiero artistico cristiano ispirato al simbolismo della pianta - e la figurazione policroma dell'albero cosmico che fin dal Medioevo adorna il portico

³⁶ M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Paolo Amato...*, cit., p. 92; EADEM, *Le fontane...*, cit., Palermo, 1984, p. 128 ss.

meridionale della cattedrale di Palermo³⁷.

Simbolo che ancora in epoca moderna troviamo esibito nella celebre cattedrale di Antoni Gaudí, a Barcellona, in forma di cipresso. Pianta che per la sua configurazione (tronco affusolato, sviluppo in altezza a portamento colonnare e chioma aderente al fusto) nella sua specie *pyramidalis* ci riconduce alla struttura a piramide della fontana del Garraffo con il suo alto *piedistallo nel menzo (axis mundi ?)* dove sono appoggiate conche e delfini (Mongitore) e che sostiene il gruppo di vertice, idra aquila e statua della Felicità, con i suoi significati allegorici.

Inoltre, la simbologia dell'albero considera la linfa *rugiada celeste e misteriosa bevanda d'immortalità, che manifesta la sacralità del cosmo e della vita, il senso della morte e della rigenerazione*. E ancora *piantato a fianco dei templi e dei santuari, l'albero conferisce loro una particolare identità religiosa che ne fa uno spazio d'incontro dell'uomo con il sacro (oraculum)*. Elementi tutti che si trovavano riproposti nell'opera dell'Amato, dove la linfa era rappresentata dall'acqua che sgorgava dall'abisso la quale grazie all'aquila diventava acqua benedetta che permetteva all'anima purificata di godere dell'immortalità nella contemplazione della *Eterna Fontana* (Dante, Paradiso, XXXI, 93), citazione alla quale é presumibile che il sacerdote Paolo Amato e il gesuita Ignazio De Vio, abbiano voluto alludere.

Forse che la *più bassa e gran conca ottangolare di bianco marmo* della *structura* non ci richiama l'ottagono di Vitruvio che simboleggia l'unione fra cielo e terra e soprattutto il battistero che S. Ambrogio seguendo una tradizione cristologica volle ottagonale a memoria dell'*ottavo giorno* - dopo i sette del Vecchio Testamento - simbolo della Nuova Alleanza, promessa di vita eterna?

Ma si pensi pure, oltre ai battisteri medioevali, all'ottagono regolare posto alla base della fontana claustrale del Duomo di Monreale.³⁸

Tuttavia nei primi anni '60 del XIX secolo - sindaco Antonio Starrabba di Rudini (1863-1866) - G.B. Filippo Basile non colse (o non volle cogliere) la ricchezza e la profondità dei significati estetici dell'opera amatiana e trasferì, come detto, non senza contrasti la magnifica fontana nell'attuale sito, commettendo - questa volta *ad perenne dedecus urbis* - una deprecabile iconoclastia, ignorando totalmente il progetto iconologico di Paolo Amato e dei

37 Sul simbolismo dell'albero, cfr. M.T. LEZZI, *L'albero della vita*, Milano, 2007; Sull'intarsio della cattedrale di Palermo, G. MELI, *Un albero pieno di vita*, Roma 1991.

38 A. DI BERNARDO, *Ierofanie della luce*, in AA.VV., *Il Duomo di Monreale*, Bagheria (Palermo), 2004, p. 140

suoi committenti e togliendo identità storica, urbanistica e culturale all'antico *planum Garraffi*.

Volendo, pertanto, porre rimedio a tanta *iniuria hominum* a beneficio della memoria cittadina e rendere giustizia al celebre architetto del Senato, non può non prevedersi, in un auspicabile progetto di recupero per quanto possibile filologico dello storico quartiere della Loggia di Palermo, il ritorno della fontana nel suo contesto naturale.



Palermo, Piazza Marina, Fontana del Garraffo di Paolo Amato. (foto: Gaetano Barone)

APPENDICE

Epigrafe 1698

Come in tutte le lapidi antiche, il testo fa uso di note tachigrafiche, consistenti in segni particolari per contrarre le parole e poter disporre di un maggiore supporto scrittorio, in questo caso di marmo (fig. 4). Pertanto nella trascrizione le lettere non esplicitate sono riportate in parentesi tonda.

CAROLO II HISP(ANIARUM) AC SICILAE REGE AUGUSTISSIMO

D(ON) PETRO EMMANUELE COLON PORTUGAL, DE LA CUEBA, HENRIGUEZ, INDIARUM ARCHITALASSO AC SUPREMO MODERATORE, DUCE VERAGUAS ET VEGAE, MARCHIONE IAMAICAE, COMITE GELVES ET VILLACAMAR, MARCHIONE VILLANOVAE DE ARISCAL, DOMINO TURRISCREMATAE ALMUEDANI ET LAMEDILLAE, AUREI VELLERIS EQUITE ET IN HOC SICILIAE REGNO PROREGE

D(ON) BALTHASARE NASELLI ET CARRILLO, PRINCIPE ARAGONAE, COMITE COMISI, BARONE CASALNOVI, AUREI VELLERIS AUREAEQUE CLAVIS EQUITE, A CUBICULIS AC CONSILII C(ATHOLICAE) M(AIESTATIS) ITERUM PRAETORE

D(ON) MATTHAEO LUCCHESI ET PORTO NONIES SEN(ATORE)

D(ON) JOSEPHO LA PLACA SECUNDO SEN(ATORE)

D(ON) JOSEPHO GAROFAL ET FILINGERI TERTIO SEN(ATORE)

D(ON) FRANCESCO DE BONONIA SECUNDO SEN(ATORE)

D(ON) GASPARE DAVILA EQUITE S(ANCTI) IACOBI IN TRIBUNALI SS. INQUISITIONIS SECRETARIO, REGIAE QUAESTURAE COMMISSARIO GENERALI ET A CONSILII C(ATHOLICAE) M(AIESTATIS) ITERUM SEN(ATORE)

D(ON) VINCENTIO MANGANELLA HUIUS OPERIS PRAEFECTO S(ENATORE)

EA SEMPER FUIT PANORMITANI GENII GLORIA UT NIHIL U(M)QUAM IN URBE CAEDERET QUOD ALTIUS INDE NON SURGERET. SENSIT NON SEMEL SENIU(M) SUU(M) CELEBERRIMI HUIUS FONTIS NITOR AC DECUS; MELIORI TAMEN FORTUNAE LOCUM FECIT INVIDIA TEMPORIS: TESTIS EST AMPLIOR HAEC LONGEQUE NOBILIOR STRUCTURAE FORMA, QUAM SENATUS CURA MAGNIFICENTIAE SVAE FECIT ORACULUM, CUI [LINGUAS]* ANIMANT PERENNES AQUAE.

MODERATORUM NOMEN ADDIT AETERNITATEM

MDCXCVIII

* La parola, non più leggibile a causa dei guasti subiti nel tempo dal supporto marmoreo, è stata recuperata dai Diari di A. Mongitore pubblicati da G. Di Marzo in Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia, vol. 7, L. Pedone Lauriel, Palermo, 1871, p.175-176.