

## Piazzetta Garraffo e le sue fontane: la fontana di Paolo Amato, una installazione ante litteram

Peraltro le vicende successive dimostrano come la fontana del Garraffo con i suoi accessori e la sua simbologia continuasse ad essere oggetto di particolare attenzione da parte della amministrazione cittadina. Nel 1663, infatti, come ci informa la lapide che fortunatamente tutt'oggi campeggia sul simulacro del Genio-Saturno, la fontana, forse per le cresciute esigenze dei fruitori, venne ulteriormente ampliata per aumentare la portata delle acque (*fonte duplicato auctisque undis*). Ma anche in questo caso, per i benefici che ne derivavano, artefice era sempre considerato il nume tutelare (*felix Genius*), personificazione della *civitas*, che aveva ispirato gli Amministratori i quali, *secuti Genium patrium*, avevano realizzato l'opera, certamente avvalendosi dell'architetto municipale del tempo Mariano Quaranta, forse collaborato dal suo coadiutore Gaspare Guercio.

Ma la casa sulla quale si appoggiava la fonte era la bottega di un merciaio entro la quale si immetteva la conduttura che alimentava l'abbeveratoio causando spesso per la forte umidità non pochi guasti al fabbricato.<sup>1</sup> Così appena un trentennio dopo, nel 1697, venne deciso di togliere la fontana parietale e sostituirla con un'altra al centro del *planum* affidandone l'ideazione all'architetto del Senato Paolo Amato. Ovviamente la municipalità voleva mantenere la sacralità del luogo ed il sacerdote *Ingegnero* della città seppe accontentarla, potenziando anzi di più il carattere ierofanico dello spazio, legando idealmente la nuova realizzazione al precedente impianto, come la lapide affissa per l'occasione ben ci precisa e l'aquila "a mezzo rilievo nel piede di essa in atto di tuffarsi in un fiume rigeneratore", secondo l'Auria, simbolicamente corrobora.

1. Già nel 1627 lo scultore Filippo D'Aprile, padre del più famoso Carlo, aveva nuovamente *conzato*, quasi certamente dopo una riparazione al muro di sostegno danneggiato dall'umidità, il simulacro del Vecchio Palermo, ASCP, *Atti del Senato*, 1627, 25 agosto.

2. Cfr. G. La Monica, *Sicilia misterica*, Palermo 1982, p. 57; M. C. Ruggieri Tricoli, *Le fontane di Palermo*, Palermo 1984, p. 12



Artista dalla forte personalità, protagonista di primo piano della civiltà barocca, maestro del dinamismo plastico, l'Amato apparteneva all'ordine francescano dei Minimi, ma seppe felicemente coniugare estetica e teologia (ben noto l'uso sapiente ed insistente delle colonne tortili del tempio salomonico) per cui in lui l'apparente irrazionalità e instabilità barocca non fu arte della vanità priva di contenuti, per i quali attinse anche al Pantheon delle divinità pagane che però in quanto "poetiche invenzioni" e "simboli di virtù" venivano consacrate alla gloria della cristianità.<sup>2</sup>

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 macchina marmorea che desse particolare significati ad un spazio ormai totalmente eletto, come vedremo, ad *oraculum*, un recinto sacro. Probabilmente furono le stesse dimensioni della piazza con le 'mura collaterali' a convincere l'artista ad immaginarla come un'edicola che racchiudesse vari elementi scultorei, tutti convergenti verso una simbologia mirante alla glorificazione del divino, o comunque ad inviare messaggi

religiosi, ma anche più profanamente ad eternare la municipalità del tempo, come sempre attenta dispensatrice di benefici materiali e morali. Tanto più che nella circostanza fra i promotori dell'opera figuravano ben due cavalieri dell'ordine della *Toison d'or*, il viceré duca di Veraguas Pietro Colon (Colombo, discendente dal famoso navigatore) ed il pretore don Baldassare Naselli (ed è nota l'analogia fra il mito pagano del Vello d'oro ed il Santo Graal), ed addirittura il segretario del Tribunale dell'Inquisizione del tempo, autorevole membro del corpo senatorio, don Gaspare D'Avila, cavaliere di San Giacomo. Come nelle moderne installazioni, pertanto, fondamentale fu il rapporto fra il complesso scenografico marmoreo e l'ambiente che lo accoglieva, essendo anzi quello progettato in relazione a questo: vari organismi apparentemente isolati ma legati fra di loro nel tempo e nello spazio.

Tutto ciò del resto è chiaramente spiegato nella iscrizione composta dal gesuita Ignazio De Vio (e si sa quanto i Gesuiti abbiano utilizzato il nuovo stile per la loro 'pedagogia') ed incisa nella tabella marmorea circoscritta da una fastosa cornice a cartocci sovrastata dall'aquila reale, il tutto sempre disegnato dall'Amato. A dominare la scena rimaneva comunque ancora il Genio-Saturno (quest'ultimo, peraltro, da alcuni identificato con il biblico *Cam*),<sup>3</sup> il quattrocentesco *Palermo lu Grandi*, emblema dell'identità civica, risistemato, unitamente alle due statue femminili e agli stemmi dei quartieri cittadini nella parete del lato occidentale della piazza. Le due statue, Sante o figure allegoriche, attribuite, come detto in precedenza, dalla Gulisano a Pietro De Bonitate, quasi certamente facevano parte dell'apparato murale prima dell'intervento dell'Amato e presumibilmente la loro collocazione potrebbe risalire all'ampliamento del 1663. Infatti, a parte che esse non sono menzionate né nei capitoli predisposti dall'Amato per l'esecuzione del fonte e dei suoi accessori, né fra i pagamenti in favore dello scultore Gioacchino Vitagliano che si era assunto l'appalto di tutte le nuove opere marmoree, da una lettura attenta dei capitoli dell'*assetatura* delle opere di marmo antico e nuovo, eseguita, poi, da mastro Giovanni Castronovo, nelle facciate laterali che prospettavano sul *planum* si evince che esse unitamente al simulacro del Genio,



Pianta di Palermo di Gaetano Lazzara, 1703, con il numero 54 è indicata la "Blaza de la Bocceria"

alla tabella del 1663 ed agli stemmi facevano parte dell'*antico*.

Ed è al *patrius Genius* che ancora una volta, secondo l'epigrafe del De Vio, va il merito di far risorgere *altius* tutto ciò che in città potesse decadere, come appunto era accaduto alla fonte del Garraffo, celeberrima per la sua antichità (*senium suum celeberrimi huius fontis*). L'ingiuria del tempo, infatti, aveva ceduto il passo ad una sorte migliore (*meliori tamen fortunae locum fecit invidia temporis*), come testimoniava la più ampia e lungamente più nobile "struttura" di Paolo Amato (*amplior haec longeque nobilior structurae forma*), che il Senato "a gloria della sua magnificenza" aveva eletto ad *oraculum*, un luogo che "animato" da acque perenni veniva così anche consacrato all'incontro con il divino (*cui linguas animant perennes aquae*). Dunque è sempre la sorgente con le sue acque salvifiche a santificare il luogo (analogamente era avvenuto nel 1624 con Santa Rosalia), mentre la fontana con i suoi accessori, il quadrato<sup>4</sup> della piazza e gli addobbi parietali ne esprimevano il conseguente simbolismo, i segni della cristianità. Concettualmente, quindi, tutta l'elaborazione artistica, vecchia e nuova, contenuta in quell'area tendeva, anche con reciproci rimandi, a rappresentare **►**

3. G. La Monica, cit., p. 59

4. *Idem*, *passim*

Per un mero errore, a corredo dell'articolo *Piazzetta Garraffo e le sue fontane. La fontana quattrocentesca* in Per 12 a pag.34, sono state inserite immagini della fontana di piazza Garaffello.

La fontana a Piazza Marina, suo sito anche attuale, in una foto databile agli ultimi due decenni del XIX secolo



5. Sull'allegoria della fontana v. pure M. C. Ruggieri Tricoli, Paolo Amato, *La corona ed il serpente*, Palermo 1983, p. 92, e *Le fontane*, cit., pp. 126-30, che però si richiama al mito di Yggdrasil.

6. ASCP, *Verbali della Commissione del Consiglio Civico di Palermo per il miglioramento della Città*, nominata con Decreto Dittatoriale del 14 luglio 1860, tornata n. 10 del 24 settembre 1860.

7. Paradossalmente la fontana continua ancora oggi ad essere individuata come "fontana del Garraffo": un subcosciente senso di colpa collettivo per l'innaturale sradicamento alimentato da una persistente implorazione subliminale della *structura* amata di essere ricongiunta al suo *planum oraculum* ed alle sue "acque perenni"?

un unico monumento, una compagine, appunto come una moderna installazione, con il duplice scopo di richiamare il viandante alla *humana diligentia*, ricordando che esistevano delle autorità temporali, reale e municipale, cui si doveva onore ed ubbidienza, giacché avevano cura del *bonus status civitatis*, ma anche alle *divinae diligentiae*, cioè alle pratiche devozionali, stimulate dalla *pietas* suscitata dall'oracolo.

La fontana, poi, ricca di simboli acquatici (delfini e conchiglie) presenta al vertice un'idra artigliata da un'aquila, dalla possibile duplice lettura. Una profana: l'idra, nell'antichità preposta a guardia dell'Oltretomba, e quindi metafora della morte, viene sconfitta, quale novello Ercole, dallo storico emblema della municipalità palermitana la quale si assicura così eterna gloria (un richiamo alla ciceroniana *Virtus*). L'altra, più propriamente mistica, vede nell'aquila invece l'immagine di Cristo - "sorgente d'acqua per la vita eterna" - che sconfigge la morte a beneficio dell'Umanità rappresentata dalla figura androgina che, con cornucopia ripiena di doni spirituali, sovrasta trionfante il gruppo, trasformando così l'orrido abisso con le sue radici del male in una sorgente di acque salutari.<sup>5</sup>

La fontana malgrado il lento declino del *forum mercatorum* mantenne sempre il suo fascino e la sua fama. Le Nazioni, infatti, con

il trascorrere del tempo esaurirono le loro funzioni; gli ultimi a chiudere la loggia furono i Catalani nel 1771 e la chiesa di S. Eulalia continuò ad essere amministrata da famiglie di origine catalane e castigliane. Ma un duro colpo il piano del Garraffo doveva subirlo nel corso del terremoto che colpì Palermo nel 1823 gravemente danneggiando anche le case laterali alla fonte. Nella circostanza la municipalità, tangibile segno della sua decadenza, non solo non provvide al restauro degli edifici, ma neanche a sgomberare la via Argenteria dalle macerie, fino a quando nel 1860 l'amministrazione garibaldina, retta dal Duca della Verdura, cultore d'arte, "considerato che quel fonte ed i suoi accessori formano un monumento degno di essere conservato ma che giace in un sito angusto e sporco" ritenne "che l'unico mezzo di potere dare ad esso monumento la veduta e la decorazione che gli appartengono si è quello di espropriare le case dirute laterali al fonte Garraffo compiere l'abbattimento di quelle case dirute e di sgombrare il suolo...".<sup>6</sup> Ma evidentemente ormai quel prestigioso sito storico nell'urbanistica ottocentesca aveva perduto qualsiasi interesse, così si preferì spostare la fontana a piazza Marina, la cui sistemazione era stata affidata a G. B. Filippo Basile, commettendo una vera e propria dissacrazione, anche sotto l'aspetto artistico, smembrando l'installazione marmorea di Paolo Amato: le lapidi diffusero i loro messaggi al vento ed il Genio, *vecchio e meschino* (G. Meli), rimase a vegliare sul nulla, mentre l'aquila palermitana priva delle acque rigeneratrici si avvia fatalmente verso una ingloriosa fine rotolandosi nella fanghiglia della piazza. E' arduo, pertanto, proporre nel clima di riqualificazione e rilancio della Vucciria la ricomposizione integrale (o quasi) della barocca scenografia marmorea di Piazzetta Garraffo - dando così anche un ulteriore significato al recupero di Sant'Eulalia ed al suo contesto - tanto più che l'attuale collocazione della fontana in quell'angolo nascosto di Piazza Marina, oltre a non rendere il giusto risalto alla scultura del Vitagliano, ignora del tutto il progetto iconologico che informava la creazione dell'Amato, essenzialmente legata, come ho cercato di dimostrare, al suo luogo d'origine?<sup>7</sup> [1]