

1. Le immagini cartografiche

Come affermava Geymonat (1980), le immagini iconografiche – e quindi anche quelle cartografiche – “veicolano” ma al tempo stesso producono le idee del territorio rappresentato, per cui si viene a creare una relazione biunivoca tra osservatore e autore che contribuisce a dare un senso alla carta. La rappresentazione dei territori, per mezzo di carte geografiche o mappe, ci dice come l'uomo percepisce i luoghi, come li conosce e li rappresenta nel tempo:

“Nel passato, come nel presente, la carta conserva sempre un valore di memoria, memoria di un'arte e di una scienza di un determinato periodo della nostra storia, ma anche memoria dei luoghi e delle civiltà, che il cartografo ha saputo trascrivere e consegnare alla posterità. A tutto occorre aggiungere un piacere estetico della contemplazione delle carte” (Doufour 2004, p. 17).

La carta geografica si costituisce, quindi, sia come oggetto scientifico sia come oggetto artistico, in un insieme di precisione topografica e piacere estetico riconducibile alla realizzazione delle carte non solo da parte dei geografi ma anche per mezzo dell'apporto di artisti veri e propri.

Le rappresentazioni cartografiche soddisfano la necessità dell'uomo di teorizzare e descrivere gli spazi conosciuti e immaginati, dunque rappresentano appieno un sistema comunicativo molto forte. L'uomo, prendendo coscienza del territorio abitato, si serve delle carte per assegnare a ciò che conosce dei nomi e dei significati; nello stesso tempo esse sono portatrici di valori autonomi, per mezzo dei simboli attraverso i quali comunicano costantemente¹. Per mezzo di nomi, colori, numeri e scelte di posizioni, la carta acquista, appunto, valori diversi, agendo a volte più sul piano ideologico (valore surrogativo), altre volte su quello descrittivo (valore denominativo) (Casti 1998).

1.1. La Sicilia nella Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano

Un esempio di carta geografica a forte valore surrogativo è quella della Sicilia rappresentata nella Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, della fine del 1500 (fig. 1), galleria che costituisce l'antecedente per eccellenza di tutte quelle imprese pittoriche volte a rappresentare ed osannare il dominio papale e l'autocelebrazione da parte dello stesso.

La raffigurazione in affresco dell'Italia dei possedimenti della Chiesa di Roma fu voluta da Papa Gregorio XIII, Boncompagni, nel 1580. Il Papa affidò l'impresa a Egnazio Danti, il quale riuscì appieno a realizzare quell'insieme di arte e scienza che rappresentano le carte geografiche di per se stesse. I lavori durarono tre anni e la Galleria risulta oggi un corridoio lungo 120 m, decorato da 32 carte di grandi dimensioni e 8 più piccole. Oltre alle carte geografiche e alle piante di città,



Modelli cartografici in Sicilia fra 1500 e 1700

Giulia Di Carlo

che spesso sono incluse in *trompe l'œil* nelle carte stesse, il ciclo pittorico comprende scene di battaglia e 51 scene di miracoli che ricoprono la volta. Questo ciclo di affreschi è ovviamente la testimonianza del potere papale, dei possedimenti della Santa Chiesa, la quale aveva in mano i territori non solo dal punto di vista geografico ma anche spirituale.

Le immagini con carte geografiche venivano usate, a quel tempo, come simbolo di potere, non solo dalla Chiesa ma anche dai principi laici; inoltre in quel periodo vi era stata la riscoperta dei grandi geografi greci e della tavola ecumenica della *Geografia* di Tolomeo. È importante constatare anche il fatto che verso la fine del 1400, i progressi fatti in campo geografico permettevano, soprattutto nell'ambiente religioso, di diffondere il Cristianesimo attraverso la rappresentazione dei nuovi spazi aperti (Milanesi 1991). Dunque, si comprende come e perché la carta geografica abbia sempre rivestito un ruolo simbolico molto importante: attraverso il ritratto di una regione ne veniva affermato anche il possesso, che non risultava quindi solo metaforico, ma anche reale e concreto, poiché attraverso il ritratto si poteva conoscere il territorio rappresentato e quindi lo si poteva dominare da tutti i punti di vista:

“Oltre ad essere un inequivocabile memento del potere del principe, le carte avrebbero offerto inoltre allo spettatore il nobile e dignitoso intrattenimento della contemplazione della bellezza, vastità e varietà della natura che consola e migliora la mente, nonché l'utilità che deriva dalla conoscenza delle cose e dei luoghi.” (Milanesi 1991, p. 78)

L'Italia, nella Galleria è rappresentata in due corografie poste una di fronte all'altra: *Italia Antiqua* e *Italia Nova*. Le regioni si dispiegano una dietro l'altra, disposte lungo le pareti della galleria, come se queste fossero le coste dell'Adriatico e del Tirreno e nel mezzo vi fosse la catena montuosa dell'Appennino.

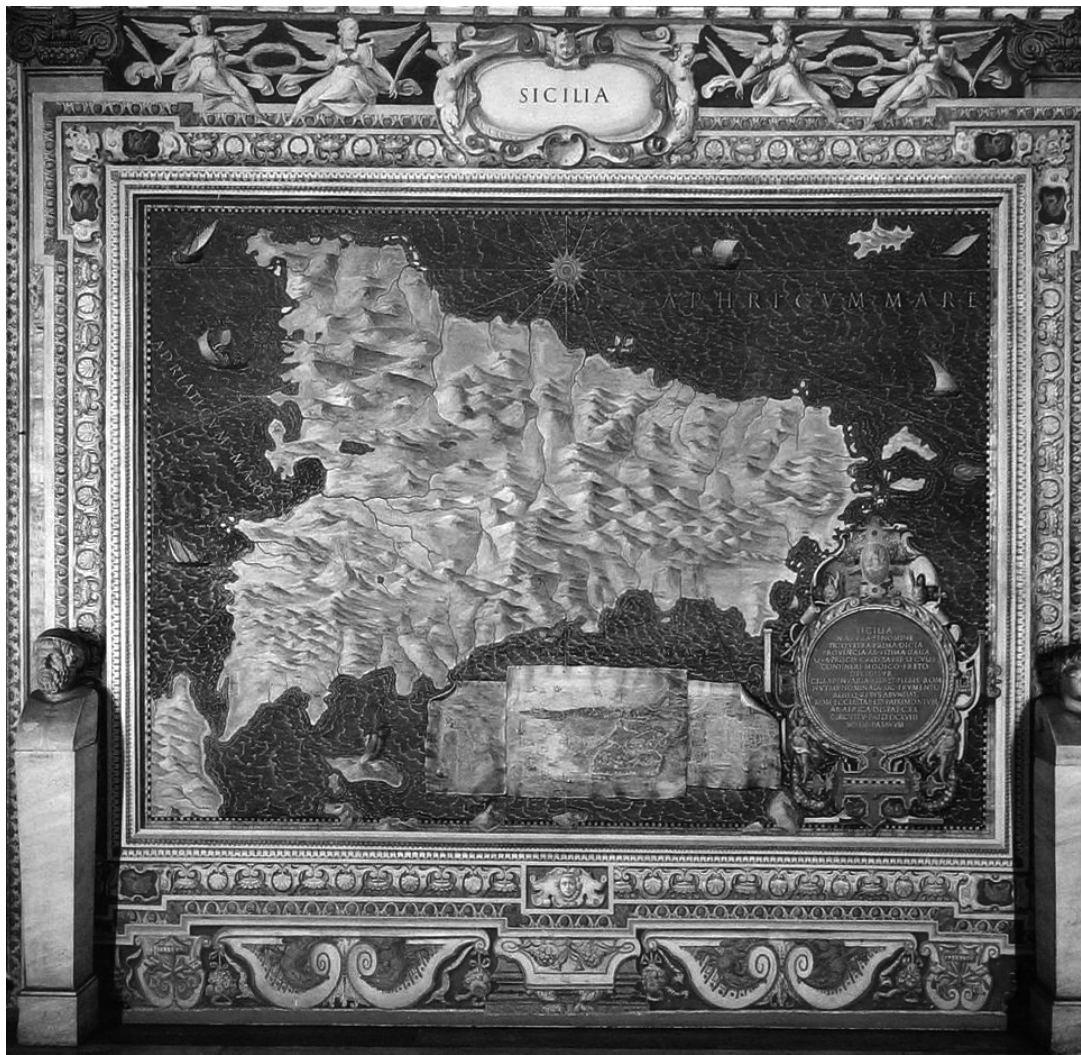


Fig. 1 – *Lo scomparto della Sicilia con due erme*. 1580-81, Roma, Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano

Lo scomparto della Sicilia è chiuso da una cornice con ai lati due erme (fig. 1). La carta rappresenta l'isola, ripresa come una veduta a volo d'uccello, con gli arcipelaghi delle Egadi e delle Eolie, Ustica e un breve tratto della costa calabrese. L'isola è circondata dai mari Aphricum, Tyrrhenum e Adriaticum. L'immagine è orientata con il sud in alto, di modo che si abbia una visione della Sicilia come se fosse osservata dal "Continente", da Roma. Gli estremi della Trinacria sono dunque invertiti. Non ci troviamo, pertanto, di fronte ad una descrizione del territorio siciliano osservato da un siciliano, piuttosto, il punto di vista risulta essere quello dell'osservatore che visita e percorre l'Italia, che giunge dalla Calabria o che appunto osserva la Sicilia da Roma, quindi un osservatore esterno all'Isola. La posizione delle coordinate dell'isola nello spazio, denota dunque una scelta del Papa stesso, la sua affermazione di dominio assoluto, sottolineata anche dalla scelta di orientarne le coordinate nella posizione a lui consona. Il dominio e l'autocompiacimento del pontefice si mostrano, in conseguenza di ciò, anche in questo modo: nell'imposizione di un punto di vista che non comunichi all'osservatore

un dato oggettivo ma che dichiari, invece, il potere papale sull'Isola. In sostanza, l'attributo qualificante della carta geografica, l'obiettività dello sguardo sul territorio, può qui essere messo in discussione, in virtù del fatto che l'adozione del punto di vista esterno e, per così dire soggettivo, viene adottato per veicolare determinati valori. La carta geografica viene così ad assumere, in questo caso, una delle caratteristiche proprie della pittura di paesaggio, che si distinguerà proprio per la soggettività del punto di vista.

La carta della Sicilia in Vaticano (fig. 2), è una derivazione della carta di G. Gastaldi, pubblicata nel 1545 a Venezia ed è molto vicina alla rappresentazione cartografica della Sicilia che ritroviamo in Ortelio (1570). Giacomo Gastaldi, piemontese, nel 1561 pubblicò il *Disegno della Geografia moderna dell'Italia*, dove la Sicilia era quella disegnata nel 1545 (fig. 6). Quella del Gastaldi è la prima carta a stampa dell'Isola dove vi è la fusione fra geografia empirica e dotta (Milietto 2004): infatti partendo dal modello della cartografia nautica, definendo alla perfezione tutti i contorni, egli dà vita anche alla costruzione dettagliata delle informazioni sull'inter-

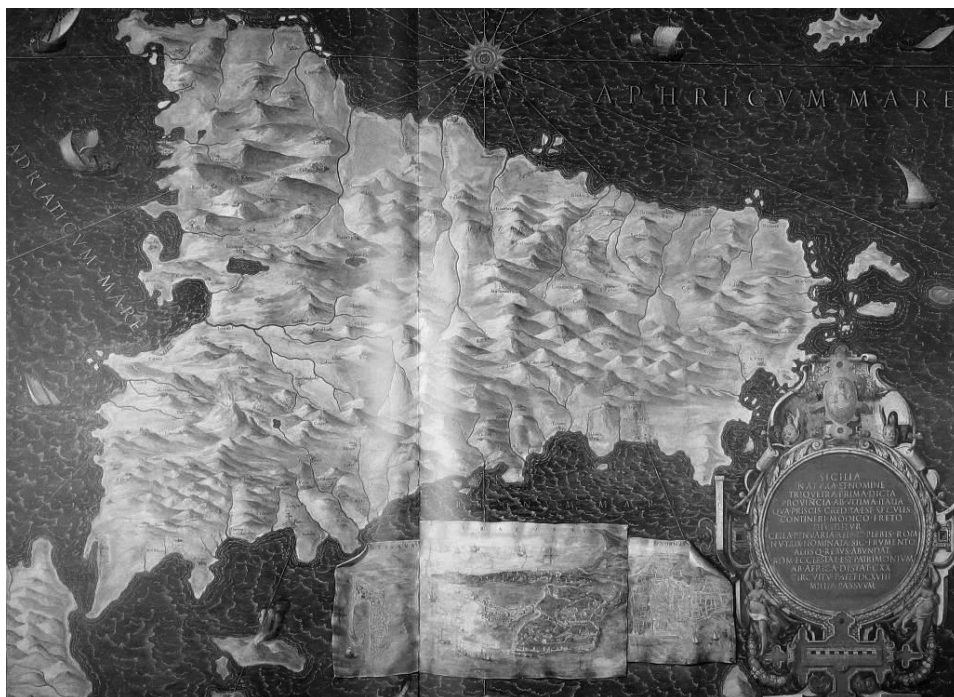


Fig. 2 – Egnazio Danti, *Sicilia*, 1580-81, affresco, Roma, Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano

no del territorio. A quel tempo era abbastanza usuale che gli eruditi, per la maggior parte studiosi locali, collaborassero alla stesura delle carte: le descrizioni da loro fornite, storiche, geografiche, ma anche letterarie, contribuivano a stabilire un legame di complicità tra le carte e chi ne fruiva (ib.).

La carta del Gastaldi, a differenza di quella del Danti in Vaticano, è orientata con il sud in basso e fornisce indicazioni particolareggiate per i principali toponimi dell'Isola; inoltre è collocata con molta esattezza rispetto alle coordinate geografiche. La carta è priva di decorazioni pittoriche e non possiede alcuna legenda, né alcuna iscrizione. Quella della Sicilia in Vaticano è invece ricca di decorazioni e molta importanza è data ai colori, i quali distinguono le montagne, le pianure e le acque. I colori sono quelli usati in tutte le carte della Galleria e il mare è rappresentato in maniera uniforme attorno all'Isola. Non vi è rappresentato nessun fatto storico e l'immagine del territorio siciliano che emerge è puramente convenzionale.

Sulla volta, che sovrasta la rappresentazione della Sicilia, vi sono due affreschi: *S. Giovanni Papa e Simmaco, suocero di Boezio, precipitano l'anima di re Teodorico nell'Inferno* e *Il velo di S. Agata arresta la lava dell'Etna*. La parte più interessante e suggestiva è quella delle tre città siciliane, Palermo, Messina e Siracusa, raffigurate in *trompe l'œil* (figg. 3, 4, 5). All'estrema destra dell'immagine si può osservare una targa celebrativa in cui leggiamo:

“Sicilia natura et nomine Triquetra prima dicta provincia ab ultima Italia qua priscis credita est speculi contineri modico freto dividitur Cella penuaria reip et plebis Rom nutrix nominata sic frumento aliisque rebus abundat Rom Ecclesiae est patrimonium Ab Africa distat CXX circuitu patet CXVIII millia passuum”².

Nell'immagine sono rappresentate anche alcune barche da carico e da pesca, individuabili al largo dell'Isola: i modelli sono stereotipati e vi sono alcuni errori nella descrizione delle componenti delle barche stesse, compensati però da certi particolari realistici, come ad esempio la tromba di segnalazione, che veniva usata per salutare i santuari mariani lungo la costa. Sopra queste barche, sono presenti alcuni personaggi che potrebbero essere definiti come *informatori interni*: gli informatori sono infatti quei soggetti cognitivi forniti di sapere dell'enunciatore e installati dallo stesso nel discorso in una posizione di mediazione nei confronti dell'enunciario (Basso 1999, pp. 32-33). Dunque, i personaggi inseriti nelle barche, rappresentati mentre osservano l'isola, costituiscono una sorta di “promotori”, “conduttori” dello sguardo dell'osservatore. La pianta di Messina in *trompe l'œil*, è orientata con il sud in alto (fig. 3). L'immagine è quella di una Messina che in realtà non esiste più: vediamo la doppia cinta delle mura e del porto, con l'arsenale costruito nel 1565.

Il modello della pianta è la veduta disegnata da Gaspare Argaria e stampata a Roma nel 1567. La pianta di Palermo (fig. 4), posizionata all'estrema destra dell'immagine fra le piante di Siracusa e di Messina, è ripresa da quella di Palermo di Orazio Maiocchi, incisa e stampata a Roma nel 1580. Sono messe in evidenza le fortificazioni spagnole realizzate da poco e l'orientamento della città, con il sud ovest in alto, evidenzia l'importanza, nella struttura urbana, del rettilineo del Cassaro. La pianta di Siracusa (fig. 5) è ripresa in prospettiva frontale; è possibile vedere i ruderi dei monumenti antichi e il porto è affollato da navi a vela e galere. Non si conosce nessun precedente di questa pianta ma se ne hanno molte derivazioni.



Fig. 3 – Trompe l'œil con la pianta di Messina

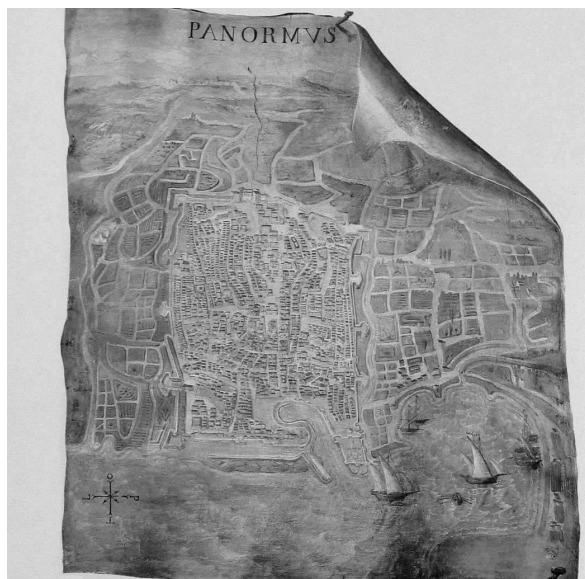


Fig. 4 – Trompe l'œil della pianta di Palermo

La mappa di una città, ci dice Marin (1981), rappresenta la produzione di un discorso sulla città; essenzialmente ci troviamo di fronte ad una enunciazione a due dimensioni: una transitiva, l'altra intransitiva, poiché la pianta rappresenta la produzione di un discorso sulla città e lo fa presentando qualcosa, "presentificando" questo qualcosa. In realtà, nella carta della Sicilia non vi è nessuna marca dell'enunciazione che renda presente un osservatore in grado di costituire all'interno del discorso un ritorno al presente. Nella carta della Sicilia attraverso un *débrayage* enunciativo abbiamo uno sguardo onnicomprensivo di ciò che ci viene presentato. La mappa non ci offre un punto di vista particolare, ma tutti e nessuno. Il racconto poi riesce a iscrivere un percorso all'interno della mappa cosicché questa stessa risulti non solo come un insieme di siti stabile e immutabile, ma anche la somma degli itinerari percorsi da un ipotetico viaggiatore.

Le due modalità di rappresentazione riescono a interagire all'interno della pianta/mappa, attraverso la presenza di iscrizioni, legende, toponimi o vedute. Questi vengono definiti "indicatori di enunciazione" (Marin 1981, pp. 79-80), i quali assumono di volta in volta significati diversi ma sempre la medesima funzione, quella di indicare itinerari possibili, se non orientamenti di lettura della mappa stessa. Se si osserva attentamente la carta della Sicilia, si nota che i centri abitati sono resi con piccoli gruppi di edifici o da vedute convenzionali disegnate in prospettiva frontale. Solamente le città di Palermo e Messina sono riportate in pianta e dal vero. Messina e Palermo sono così rappresentate due volte nel riquadro della Sicilia.

Nella carta geografica però lo spettatore non riesce a vedere le due piante, se non ad una distanza molto

ravvicinata. Dunque nel riquadro della Sicilia abbiamo uno spazio rappresentato su uno spazio di rappresentazione, il quale si offre ad un fruitore che si trova di fronte ad una descrizione di una parte di piano. Si trova, quindi, davanti ad un segno: "a qualcosa che non è effettivamente quel qualcosa ma che lo è nel significato e nel sembiante" (Stoichita 1999, p. 187).

Entrando nella Galleria, lo spettatore, il fedele, entra in contatto con tutto ciò che la Chiesa possiede, con il territorio che egli stesso abita. Nella targa celebrativa, in cui compare l'epigrafe sopra riportata, abbiamo una sorta di spiegazione della posizione della Sicilia stessa, la precisazione della sua forma Triquetra, a tre punte, che definisce la morfologia dell'Isola; inoltre, nella targa si ribadisce la sua appartenenza allo Stato della Chiesa. Sono specificate anche le caratteristiche dell'Isola a livello qualitativo, come l'abbondanza del grano, particolare non rappresentabile attraverso la pittura.

Il fedele, lo spettatore, sa di essere all'interno di un ciclo pittorico volto ad esaltare l'importanza dello Stato Pontificio ed è invitato a leggere, oltre che a "vedere", quali sono gli stessi possedimenti del Papa. Dunque, le due modalità di interpretazione di una carta sono qui presenti, anche se l'assenza di una legenda vera e propria ci indica il livello qualitativo della carta: essa è già così completa che non ha bisogno di ulteriori spiegazioni.

Le tre città raffigurate in *trompe l'œil* introducono altresì un livello di rappresentazione differente. Da una inquadratura di tipo geometrico si passa a una visione in cui vengono a convergere una ripresa del dato topografico precisa, per mezzo della mappa, e una visione figurativa sottolineata dalle ombre portate, prodotte dalle barche e dai velieri presenti nei porti delle tre città in *trompe l'œil*. Questa era un'usanza abbastanza comune fra i cartografi del tempo, i quali ornavano le carte non solo con testi scritti o blasoni, ma anche con piante e



Fig. 5 – Trompe l'œil della pianta di Siracusa

mappe di città importanti, se venivano raffigurati vasti territori, o con parti di città, vedute, se la carta rappresentava singole città.

Qui, sono rappresentate le tre città che costituiscono i tre poli della Trinacria; esse sono importanti anche a livello simbolico poiché ognuna ha una valenza diversa: Palermo, capitale del Regno, Siracusa, simbolo della grecità, Messina, punto di riferimento commerciale e militare. L'autore dell'opera ha voluto quindi dare un'indicazione al fruitore, come se gli volesse suggerire un percorso da seguire, peraltro quasi indicato dalla successione delle mappe, posizionate in ordine sequenziale: Messina, punto di sbarco in Sicilia, Siracusa, Palermo, punta estrema dell'Isola.

È interessante notare la posizione di due delle mappe rispetto alla carta geografica della Sicilia: la pianta in *trompe l'œil* di Messina si trova adiacente al territorio che le “appartiene”, circondata dalle isole minori che di fronte ad essa si trovano; la mappa di Palermo è posizionata a specchio rispetto alla sua rappresentazione cartografica. Le isole che si trovano di fronte alla città di Messina vengono forzatamente inserite in una posizione che non è quella loro propria: vengono fatte rientrare nei possedimenti della città assegnando loro una linearità fittizia. Inoltre, esse vengono raffigurate sulla cornice (fig. 1), anch'essa in *trompe l'œil*: la disposizione lineare delle isole contribuisce alla valorizzazione enunciativa della cornice. Tutto ciò porta a considerare la pianta di Messina come una sorta di baricentro dell'immagine: essa infatti è posta precisamente al centro della raffigurazione. Dunque, viene rafforzata la sua funzione, a livello ideologico, di punto di partenza e inoltre, sul piano plastico dell'immagine, essa risulta come il frammento di una linea retta composta dalle tre piante. È da notare che Palermo e Messina sono le uniche due città rappresentate in pianta nella carta geografica dell'Isola.

Cosa ancora più interessante è che uno dei raggi della rosa dei venti si interrompe nella parte alta dell'immagine, per tornare a comparire nella parte di mare affrescata di fronte la veduta cartografica di Palermo e la sua fine viene a coincidere con la scritta *Panormus* apposta

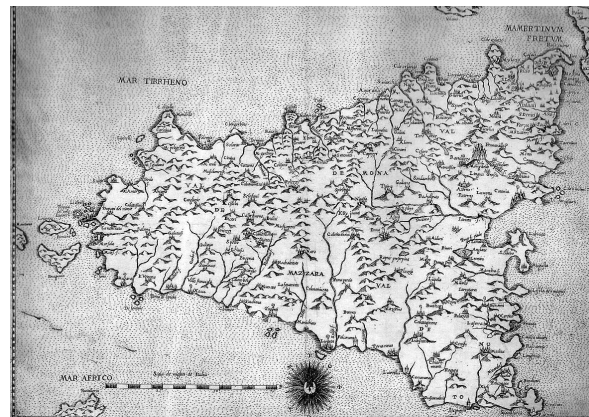


Fig. 6 – G. Gastaldi, *Vera ac Novissima Siciliae*

sul *trompe l'œil*: si tratta di un evidente *effetto di presenza* della città. L'interruzione di un raggio della rosa dei venti è ravvisabile anche nel caso della rappresentazione di Siracusa, dove il raggio che indica la città scompare, per poi riapparire nelle acque del Mediterraneo. Il *trompe l'œil* “sopprime la distanza fra il modello e la cosa” (Marin 1981) e fa in modo che ci si trovi di fronte ad un doppio della cosa stessa.

Se osserviamo bene le immagini ci accorgiamo, tuttavia, che appaiono come se fossero dei fogli svolazzanti o poggiati sulla tela, con le pieghe ai lati e dei chiodi che cercano di trattenerle “incollate” sull'affresco; gli angoli rialzati lasciano intravedere il mare che circonda la carta della Sicilia: dunque quello che vediamo è “la rappresentazione in *trompe l'œil* di una pittura in *trompe l'œil*” (Stoichita 1998, p. 268). Non ci troviamo realmente in presenza della città di Palermo o di Messina, ma di una loro immagine riportata dentro al quadro. Si viene a costituire, quindi, un modello di rappresentazione che rimarrà invariato sino al 1700, quando la cartografia lascerà il posto alla ripresa pittorica della città, attraverso il *Vedutismo*.

È noto che la “capitale” siciliana veniva osservata e poi rappresentata o dal Monte Pellegrino o dal mare, il che metteva comunque in evidenza il porto e l'assetto urbano da poco modificato. Oltre alla città in pianta, nella carta molto spesso venivano raffigurate vedute della città riprodotta. Quello di raffigurare delle vedute della città rappresentata era un espediente molto usato nella cartografia, non solo della Sicilia ma di tutta Europa. Solitamente venivano rappresentati in veduta i luoghi di maggiore interesse storico, culturale e politico, una sorta di itinerario da seguire sia con la vista, da un “osservatore statico”, sia da un viaggiatore che, carta alla mano, volesse percorrere i luoghi rappresentati.

2. Cartografia tra vedutismo e devozione

Esistono diversi esempi del genere appena citato, tra tutti quello di Giuseppe Vasi (fig. 7), del 1700, in cui oltre all'attenzione per il dato cartografico, espresso in una dettagliata rappresentazione in pianta della città, l'interesse era rivolto al particolare vedutistico che in-



Fig. 7 – Giuseppe Vasi, *Pianta di Palermo*, 1755-56, incisione su rame

dicava quasi un modello da seguire per una giusta fruizione della città. Ovviamente le stesse vedute venivano determinate dal contesto culturale e storico-politico: la scelta di un determinato sito piuttosto che di un altro è da ricercare nel momento di produzione della carta. Questa scelta fa sì che la carta stessa manifesti una specifica intenzionalità che rimanda anche a una politica urbanistica pre-determinata.

Sia Marin, nel suo saggio “Ritratti di città” (1981), sia Stoichita, ne *L'invenzione del quadro* (1998), affrontano l'argomento delle carte geografiche e lo fanno citando la *Logique du Port-Royal*. Nella *Logique* si indaga sulla distinzione tra “idee di segni” e “idee di cose”. Dopo una classificazione dei segni più specifica e una serie di raccomandazioni riguardo al loro uso, nello stesso testo vengono portati due esempi di segni: la carta geografica e il ritratto. La carta geografica perché rimanda in modo evidente a ciò che designa; ed è, quindi, una rappresentazione che non si sostituisce e non opera nessuna imitazione dell'oggetto rappresentato. È ciò che Marin definiva appunto “trasparenza” della rappresentazione e “auto-presentarsi” della stessa.

Nella carta del Vasi riscontriamo un *débrayage* enunciativo che ci mostra la città nella sua interezza, attraverso un discorso che non adotta nessun punto di vista specifico e poi, attraverso un'azione di *embrayage*, si arriva alla narrazione di un percorso possibile, all'interno della città stessa, che ci viene segnalato dalle vedute. Esse hanno il ruolo di indicatori cartografici dell'enunciazione, cioè indicano un percorso e una visione attiva della carta.

Osservando le vedute, dunque, come già detto, al centro abbiamo la città vista dal mare, o meglio vista dal porto, luogo del commercio e degli approdi e delle partenze. Il porto assurge a simbolo della città stessa, luogo degli scambi culturali, degli approdi di nuove culture, che proprio a quel tempo risultavano copiosi. È noto, infatti, che proprio nel 1700, l'affluenza di artisti stranieri, o di semplici viaggiatori, si fa più numerosa e questo contribuisce a rendere la Sicilia e Palermo fulcro e luogo di passaggio di nuove tendenze artistiche e



Fig. 8 – A. Grano, *Palermo Magnifico ne' Trionfi di Santa Rosalia*, 1686, incisione in rame

culturali. Dunque, le vedute offrono a chi le fruisce un percorso privilegiato che attraverso siti di rilievo quali la cattedrale, sede del potere religioso, passando attraverso il Palazzo Reale, sede del potere temporale, arriva al fulcro della città, il porto, che in quel momento storico rappresenta una risorsa sia economica che culturale.

In questa pianta di Palermo, si ritrovano tutti gli elementi necessari per potere veramente conoscere ed immaginare la città e orientarsi senza rimanerne a distanza: le vedute ci permettono di osservare all'interno la città, mentre la pianta ci permette di avere una visione d'insieme. È da notare, inoltre, la posizione della veduta del porto, inserita in posizione simmetrica rispetto alla sua raffigurazione in pianta, quasi a rappresentarne un doppio, dichiarandone, così, implicitamente l'importanza.

Facendo un passo indietro, tornando al 1600, è possibile trovare un diverso modello di diffusione dell'immagine della città: l'ambito è quello dell'iconografia devozionale, la quale segue i dettami della Controriforma, e vede la città di Palermo, la sua pianta, inscritta all'interno di un'immagine in cui la città stessa è rappresentata come oggetto della “protezione e della intercessione da parte di santi o della Vergine” (Troisi 1991). Nelle prime opere di questo genere, che compaiono già nel 1500, la città non è ancora ben definita; è rappresentata in maniera che non la si riesca veramente a riconoscere.

A partire dal 1600, invece, la città acquista la sua fisionomia reale anche in questo tipo di raffigurazioni e il modello cartografico, del tipo visto nelle stanze vaticane, viene pienamente ripreso, ma, rispetto a questo, permangono delle differenze di fondo che non possono

essere trascurate. In primo luogo, le incisioni che rappresentano questo genere di immagini non fanno più perno sull'asse del Cassaro ma sulla Strada Nuova (la Strada Nuova è l'attuale via Maqueda, che taglia il centro storico della città incrociandosi con il Cassaro, l'attuale Corso Vittorio Emanuele); questa composizione viene ripresa con il mare in basso, i monti in alto e una messa in evidenza dei due assi ortogonali, con via Maqueda e i Quattro Canti, il "cuore nobile" della città. La diffusione di questo modello è dovuta anche alla sua forza simbolica: è infatti al centro dei Quattro Canti che viene identificato il luogo dove classi aristocratiche e autorità religiose sono compresenti. Attraverso l'immagine, dunque, viene veicolato un messaggio volto a diffondere "il carattere ideologico dell'operazione urbanistica compiuta" (Troisi 1991).

Uno degli esempi più interessanti di immagine di questo tipo è *Palermo Magnifico ne' Trionfi di Santa Rosalia* (fig. 8), di Antonio Grano (1686). In questa rappresentazione abbiamo una specie di carta geografica riportata, come la chiama Stoichita (1998), in cui appunto la pianta della città viene inserita all'interno di una immagine di carattere devozionale. La città di Palermo, poggiata tra il mare e i monti che la circondano, mostra il perimetro delle mura e i due assi viari che la attraversano, includendo quindi, oltre alla pianta, una sorta di veduta data dal paesaggio circostante. La sua immagine è raddoppiata, a livello simbolico, dal Genio di Palermo, il nume tutelare che rappresenta appunto la personificazione della città e che viene quasi sempre raffigurato insieme a Santa Rosalia, patrona di Palermo.

Se si ricostruisce la storia del mito del Genio di Palermo e della Santa, si capisce come nell'immagine convivano esemplarmente la rappresentazione cartografica e il modello ideologico e come il sacro e profano dialoghino anche a livello plastico. Il Genio di Palermo è stato da sempre il simbolo laico della città siciliana, effigiato in tante statue dislocate in vari luoghi della città, raffigurato con il corpo da giovane e il viso da vecchio e con un serpente che gli succhia il petto. Spesso ritratto in contrapposizione alla patrona, santa Rosalia, il Genio viene anche considerato l'espressione di un'antica spiritualità cristiana, la quale si fa carico di culti religiosi pagani. Ma esso viene anche accostato al dio Saturno, "dio della terra e del tempo, degli dei e degli uomini" (Samonà 1995). Inoltre, secondo Diodoro Siculo, fu proprio Saturno a fondare Palermo nell'antica "Età dell'Oro", a divenirne suo re e a fondare il "Castello di Cronio" sul monte Ercta e Pellegrino, la montagna che domina anche oggi la città siciliana (ib.). Per di più, il monte palermitano è sede del culto della santa Rosalia, la patrona di Palermo.

La leggenda devozionale della Santa, racconta appunto che Rosalia Sinibaldi, vissuta tra il 1130 e il 1156, si ritirò a vivere come eremita in una grotta del monte Pellegrino dove morì. Secondo la leggenda, la Santa apparve in sogno a un cacciatore, durante la peste del

1624 a Palermo, indicandogli il luogo dove trovare i suoi resti, i quali, dopo essere stati portati in processione, fecero sì che l'epidemia avesse fine.

Dunque il simbolo laico, ma anche spirituale della città, il Genio, e quello religioso, la Santuzza, vengono a convergere in uno stesso punto di origine, il Monte Pellegrino, che viene sempre raffigurato nelle immagini della città.

Anche nell'opera qui presentata (fig. 8), il Monte viene a costituire una parte della raffigurazione che ha più della veduta che della carta geografica e che sormonta la città raffigurata in pianta. Nell'immagine, dunque, non manca nessun elemento che possa rendere riconoscibile la città. Palermo sembra non solo essere raddoppiata dalla presenza del Genio, ma ulteriormente "nominata" dall'iscrizione apposta sul lato sinistro dell'immagine, la quale diviene quasi una legenda, o meglio un rafforzamento nella rappresentazione: Palermo è presente in quanto simbolo, in quanto pianta, in quanto parola. È resa, quindi, leggibile attraverso diverse modalità di linguaggio.

Inoltre, il legame tra il protettore laico e la patrona religiosa sembra voler essere rafforzato dal cartiglio che si estende al di sopra del corpo del genio e che reca la scritta in latino "in manibus tuis sortes meae", riferibile alla Santa la quale, come già detto, aveva salvato la città dalla peste. Quest'ultima rivolge lo sguardo proprio verso il Genio, mentre, al contempo, sovrasta, in un trionfo di putti barocchi, la città in pianta. L'immagine, quindi, presenta un dialogo interno tra Palermo, personificata dal Genio, e la Santa. Viene così mostrato all'osservatore un momento essenziale nella storia di Palermo. Anche sul piano plastico, l'immagine è costruita secondo modalità che possano fare intendere il dialogo tra i differenti "spazi" occupati dai protagonisti, la città, il Genio e la Santa. Le figure occupano l'asse verticale e orizzontale, posizionandosi negli spazi ad essi consoni per il tipo di immagine costruita. La Santa è posta in alto, nel luogo deputato ad indicare lo spazio della sacralità; il Genio invece, è posizionato in basso, categoria topologica che indica il luogo terreno, in quanto il dio saturnino rappresenta il simbolo terreno/laico della città. Questo dialogo sull'asse verticale, tra i due simboli palermitani, è rafforzato poi dal cartiglio, il quale si estende sull'asse orizzontale, indicando quasi un verso di lettura dell'immagine, che conduce dal simbolico al reale, cioè alla rappresentazione in pianta della città.

Inoltre, il rapporto tra la città, il Genio e la Santa si traduce anche in un rapporto tra inglobante/inglobato sul piano plastico: infatti lo spazio risulta completamente chiuso dalle figure dei "protettori". Dunque, l'incisione di Grano surroga insieme tutti i motivi caratteristici che contribuiscono a diffondere l'immagine di Palermo, a partire dal 1500, fino ad arrivare al 1700: il Genio, Santa Rosalia, la pianta con la città nel nuovo assetto urbano ma anche la veduta, che sarà poi il modello di diffusione maggiore, a partire dal 1700, per una nuova

immagine di Palermo ma anche delle altre città siciliane, come abbiamo visto nella pianta del Vasi prima analizzata.

Questo breve percorso attraverso alcune delle carte geografiche che rappresentano la Sicilia ci permette di vedere come l'isola stessa va prendendo corpo nel corso dei secoli per mezzo di complessità di composizione differenti delle carte. Attraverso le carte ci si può rendere conto di alcune delle modalità attraverso cui un territorio si costituisce e si mostra agli altri. Inoltre la Sicilia si fa portatrice di valori estetici e culturali nuovi già dal 1500 e attraverso le stesse carte è possibile cogliere come l'uomo si pone in relazione al territorio rappresentato per mezzo di tecniche diverse. Le carte da sole, in fondo, non ci dicono nulla: nel dialogo con l'osservatore acquistano un significato profondo, ci mostrano sapere e ci indicano le volontà dell'artista e della società in cui sono state create.

Note

¹ Per questo si è parlato di "autoreferenzialità" delle carte stesse (Marin 2001).

² "Sicilia. Detta inizialmente Triquetra, di nome e di fatto. Questa provincia è divisa da un angusto stretto dall'estremità dell'Italia, alla quale si crede fosse, nei tempi più antichi, attaccata. Fu chiamata dispensa della repubblica e nutrice del popolo romano, tanto abbonda di grano e di altri prodotti. È patrimonio della Chiesa di Roma. Dista 120 miglia dall'Africa; la sua circonferenza è di 118 miglia", in Gambi, Pinelli 1997.

Bibliografia

- Assunto, R., 1967, *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*, Milano, Mursia.
- Assunto, R., 1973, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini.
- Barbera, G., 1993, *Per un'iconografia dello stretto di Messina*, in Consolo, V., a cura, *Vedute dello stretto di Messina*, Palermo, Sellerio.
- Berenson, B., 1992, *Viaggio in Sicilia*, Milano, Leonardo.
- Bordini, S., 1984, *Storia del panorama*, Roma, Officina.
- Bonesio, L., Schmidt di Friedberg, M., a cura, 1999, *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, Milano, Mimesi.
- Buttitta Isaya, A., 1996, "Un crocevia di paradossi", in *Nuove Effemeridi*, n. 34, pp. 27-32.
- Casti, E., 1998, *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione*, Milano, Unicopli.
- Chiesi, G., 1980, *La Sicilia illustrata*, Palermo, Cavallotto.
- Cusimano, G., a cura, 1999, *La costruzione del paesaggio siciliano: geografi e scrittori a confronto*, Palermo, Luxograph.
- De Seta, C., 1982, "Il Paesaggio", in *Storia d'Italia, Annali, V*, Torino, Einaudi, pp. 753-801.
- De Seta, C., 1992, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa.
- De Seta, C., 2001, a cura, *Grand Tour: viaggi narrati e dipinti*, Napoli, Electa.
- De Seta, C., Di Mauro, L., 1998, *Palermo*, Roma, Laterza.

- Dufour, L., La Gumina, A., a cura, 1995, *Imago Siciliae: cartografia storica della Sicilia 1420-1860*, Catania, Domenico Sanfilippo editore.
- Farinelli, F., 2003, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi.
- Fontanille, J., 2003, "Paesaggio, esperienza ed esistenza. Per una semiotica del mondo naturale", in *Semiotiche* 1, pp. 73-99.
- Gambi, L., Pinelli, A., a cura, 1997, *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, Modena, F. C. Panini.
- Goethe, J. W., 1871, *Italianische Reise. Berlin, Grote*; trad. it. *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori 1983.
- Gombrich, E., 1975, "Mirror and Map: theories of pictorial representation", in *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, B. Biological Sciences*, Vol. 270, Number 903, pp. 119-149; trad. it. "Lo specchio e la mappa: teorie della rappresentazione figurativa", in Calabrese, O., a cura, *Semiotica della pittura*, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 52-120.
- Iachello, E., a cura, 1999, *L'isola a tre punte: la Sicilia dei cartografi dal 16° al 19° secolo*, Palermo, Ed. Regione Siciliana.
- Marin, L., 2001, *Della Rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma.
- Milanesi, M., 1991, "Le ragioni del ciclo delle Carte geografiche", in Gambi, L., Milanesi, M., Pinelli, A., a cura, *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano. Storia e iconografia*, Modena, Panini.
- Milani, R., 2001, *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bologna.
- Militello, P., 2004, *L'Isola delle carte*, Milano, Franco Angeli.
- Mollat Du Jourdin, M., 1993, *L'Europe et la Mer*, Paris, Seuil; trad. it. *L'Europa e il mare*, Roma, Laterza, 2004.
- Stoichita, V., 1993, *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck; trad. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998.
- Samonà, G. 1995, "Architetture in Sicilia dal secolo XIII a tutto il Rinascimento", in *Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Palermo, pp. 3-20.
- Troisi, S., 1991, *Vedute di Palermo*, Palermo, Sellerio.