

CARLOS DE GRUNENBERGH E LE CITTÀ IONICHE DEL *TEATRO GEOGRAFICO ANTIGUO Y MODERNO DEL REYNO DE SICILIA* (1686)

Nicola Aricò*

Ritratti di città

Uno dei significati attribuiti al lemma *theatro* dal *Diccionario de Autoridades* (1737) riferisce: «Metaphoricamente se llama el lugar, donde alguna cosa està expuesta à la estimacion ò censura universal». Non so se oggi chiameremmo «Atlante» il *Teatro geografico*, pur riconoscendovi, sebbene parzialmente, «una colección de mapas geográficos en un volumen»¹.

Il nostro *Teatro geografico* di fine secolo XVII non è infatti soltanto un semplice atlante: nasconde in sé la consapevolezza di un rapporto progettato nell'intenzione politica di rappresentare, di mostrare una sintesi che, di fatto, deve essere valutata "a distanza", non può che essere apprezzata "da lontano". E su tale «lontananza» si fa grande affidamento.

Chi partecipa a una rappresentazione teatrale ha due scelte di campo: o sta sulla scena e incarna la figura di un attore, indossando i costumi di un personaggio, oppure è spettatore di una sintesi scenica che richiede una minima distanza ottica la cui soglia non può essere oltrepassata, come aveva dimostrato il cono ottico del Teatro Olimpico di Palladio. Giulio Camillo Delminio tra gli anni trenta e i quaranta del secolo XVI aveva chiarito, nel suo *L'idea del Teatro*, che se si fosse rimasti dentro al bosco non si sarebbe potuto percepirlo nella sua interezza: bisognava allontanarsene e soprattutto guadagnare un'altura da dove cogliere l'«intiero»². Ma questa percezione di interezza percepita dall'alto, altro non è che mera interpretazione delle superfici: è autentica maschera che nasconde gli intrighi, i labirinti molteplici dell'interiorità.

Se dunque la coordinata della distanza è *conditio sine qua non* per cogliere un «intiero» senza porsi l'inquietante domanda delle nascoste identità, chi osserva da lontano le rappresentazioni teatrali vede «maschere», guarda prodotti all'uopo confezionati. Un illustre esempio coevo, ordito tra architettura e città -particolarmente calzante in questa sede- era

stato offerto da quel Teatro marittimo di Messina - teatro di palazzi o Palazzata- il cui perfezionamento risaliva al 1622³; la sua ubicazione formava una teatralità architettonica da presentare ai naviganti dello Stretto per annunciare loro "da lontano" la magniloquenza di una intera città che, nella sua più complessa morfologia, rimaneva estranea a quelle maestosità architettoniche annunciate in riva al mare.

Teatro geografico dunque come galleria di selezionate immagini del vicerego da proporre all'attenzione di quanti -in questo caso il re- non conoscono personalmente la concreta molteplicità dell'universo siciliano e devono valutarla da Madrid, soprattutto dopo i venti di rivolta che avevano soffiato nell'area dello Stretto tra il 1674 e il 1678⁴. Il *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia* reca con se l'incipit storico-geografico della rivolta, ma principalmente reca l'epilogo politico della sua ricomposizione grazie al "buon governo" del viceré Benavides che pertanto, a ragione, deve essere considerato il committente dell'opera. È in questo contesto della rappresentazione teatrale che bisogna identificare come «attori protagonisti» i disegni urbani e, tra di essi, il particolare posto d'onore riservato alla ormai domata ex ribelle Messina, "prima donna" dei recenti eventi isolani.

Nella geografia del vicerego le realtà urbane costituiscono -per dirla con Elio Vittorini- *Le città del mondo*⁵. Sono i luoghi insediati dove mito e storia si materializzano nella politica della corona, declinazioni di una territorialità difficilmente riducibile a unità: la Sicilia -scriveva Gesualdo Bufalino- sono *Cento Sicilie*⁶.

Nell'affrontare la redazione di questo rapporto di fine Seicento, con il medesimo criterio assunto un secolo prima da Tiburzio Spannocchi⁷ e Camillo Camiliani⁸, sembra opportuno all'autore ribadire la triplice casistica di: isole minori; città costiere; contesti territoriali di città prossime e lontane dalla costa. A meritare l'ambito ritratto sono soltanto le città costiere che, nell'ordine della rappresentazione tea-



Fig. 1. Carlos de Grunenbergh, «Mecina» (dal Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia, 1686, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Archivo General y Biblioteca, f. 17).

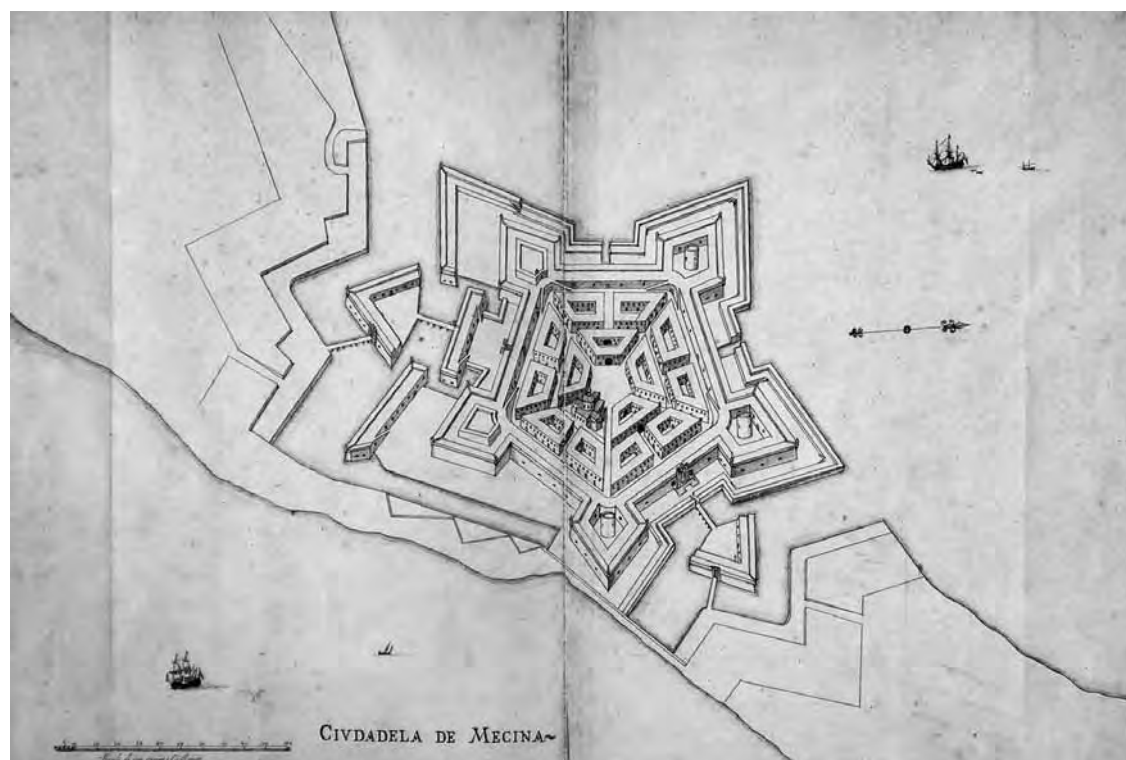


Fig. 2. Carlos de Grunenbergh, «Ciudadela de Mecina» (dal Teatro geografico..., cit., f. 18).

trale, sono così selezionate: dopo la pianta di repertorio di Malta-La Valletta, Messina, Milazzo, Cefalù, Termini Imerese, Palermo, Trapani, Marsala, Mazara del Vallo, Sciacca, Agrigento, Licata, Gela, Siracusa, Augusta, Catania.

Il loro immediato ambiente naturale è proposto in ciascun disegno urbano, rinviandosi, invece, nei ventuno ambiti territoriali di riferimento, dov'è sempre vigile il rapporto tra costa ed entroterra, il relativo contesto geografico.

La tecnica dei ritratti urbani, il modello della loro rappresentazione, discende dal criterio tridimensionale con cui Carlos de Grunenbergh aveva disegnato alcune complessità insediative e orografiche di Messina e di Augusta in occasione dei relativi progetti della Cittadella e della fortificazione dell'istmo prossimo al castello. I disegni e le relazioni di Simancas descrivono, con grande perizia, la storia di quelle soluzioni progettuali e dei relativi cantieri che, a partire dal 1681, per esigenze di maggior chiarezza grafica, l'ingegnere militare rappresenterà con alzati tridimensionali. L'opera messinese, la sua scala ambientale in particolare, ha ragion d'essere solo nel suo contestualizzarsi alla città e allo Stretto: voluta dalla corona "contro" i messinesi ribelli, la Cittadella era stata progettata "contro" la città. La sua epifania rappresentativa doveva inevitabilmente annunciarsi commisurandosi all'intera morfologia urbana [fig. 1]. A guardar bene il ritratto di Messina, si nota come la fortezza stellare costituisca l'esordio del disegno urbano, inizialmente del tutto decontestualizzato (com'è nel foglio 18) [fig. 2], poi arricchito del proprio fronte portuale, quindi dell'intera città e via via del territorio circostante. È davvero inusuale nell'iconografia urbana messinese dei secoli XVII-XVIII che la magnificenza della Palazzata rimanga muta, ininfluyente, come in questo disegno grunenberghiano, dinnanzi al trionfo baricentrico della Cittadella.

Una decina di rapporti grafici, relativi agli stati di avanzamento, inviati in Spagna dall'aprile 1681 al giugno 1686⁹, chiariscono l'importanza della tridimensionalità nel disegno del cantiere messinese. Chi deve essere informato dell'andamento dei lavori ha bisogno di "vedere" gli effetti del buon governo dell'opera, capire dove sono stati spesi gli ingenti finanziamenti dell'imponente fortezza, ottenuti dalla vendita dei beni confiscati ai messinesi ribelli.

I disegni in pianta sono valutati necessari alle resti-

tuzioni grafiche tecniche, idonei agli addetti ai lavori; i vertici dell'amministrazione centrale, sia a Palermo che a Madrid, avevano richiesto nel secolo XVI «pittori» che dipingessero su tela i siti e i contesti delle fortificazioni urbane; e nel 1633 la domanda di «mapas en lienzos particulares a parte»¹⁰ generava l'atlante di Francesco Negro¹¹. Si pretende che si "fotografi" la realtà tra artificio architettonico e natura dei luoghi, che si diano informazioni nel modo più fedele possibile. La tecnica assunta per Messina - ma anche, sia pure con qualche variazione, per Augusta, Siracusa e Catania - durante i lavori dei cantieri, può essere applicata per tutte le città del vicereame. E infatti le rappresentazioni delle città ioniche dichiarano la loro esclusiva primogenitura nel momento in cui l'autore dell'opera grafica del *Teatro* propone in esclusiva le tre *combines* del passaggio di scala, ai fogli 17-18 (Messina), 90-91 (Augusta) [figg. 3-4], 86-87 (Siracusa) le prime dalla veduta urbana alla fortezza appena realizzata ma ancora non completata, così come l'ingegnere militare le aveva già disegnate per la corrispondenza tecnica; l'ultima dalla planimetria territoriale al ritratto di città.

Le altre preesistenti fortezze delle varie città, pure rappresentate nel *Teatro*, non solo non hanno la medesima dignità e raffinatezza grafica di quelle realizzate da de Grunenbergh sotto il viceré Benavides, ma sono affidate, in copia, alla medesima mano che dipingerà ciclopi, cartigli e ritratti. È il caso, ancora, di Messina 25, con le quattro fortezze, del Castellammare di Palermo 38, delle fortezze di Trapani 67, di Siracusa 88, quindi di Favignana 10 e Levanzo 11.

Le città ioniche

Le quattro città del *Teatro* ubicate sul litorale orientale, dunque bagnate dal mar Ionio - Messina, Catania, Augusta e Siracusa - riportano alcune spie indiziarie che autorizzano l'identificazione dell'autore. Per tre di esse - Catania, Augusta e Siracusa - si conservano disegni di Carlos de Grunenbergh risalenti al 1673¹². Sin da questi documenti iconici di scala urbana appaiono sistematicamente introdotti alcuni segni abituali e distintivi della mano che li ha disegnati: un cartiglio molto personalizzato dove ospitare la legenda, una scala grafica essenziale, una nuda freccia per orientare il sito rappresentato. Per Catania¹³ [fig. 5] viene delineato il circuito delle mura, delle



Fig. 3. Carlos de Grunenbergh, «Planta de la Ciudad, puerto y Castillos de Augusta» (dal Teatro geografico..., cit., f. 90).



Fig. 4. Carlos de Grunenbergh, «Planta del Castillo de Augusta» (dal Teatro geografico..., cit., f. 91).

quali nella legenda vengono dispiegate le differenti grafie e cromie: in amaranto le nuove opere murarie per rinserrare il circuito di difesa; con segno puntinato le mura danneggiate dall'eruzione dell'Etna del 1669; in nero la lava rimasta nei dintorni della città. Per Augusta¹⁴, a differenza del precedente disegno, non si propone soltanto la «planta de la Ciudad» ma una «planta y delineación de la ciudad y castillo de Augusta con el dessignio de una fortificación por la parte de tierra vieja y más obras exteriores de la otra parte de la cordatura hechas de orden del Exc.mo Sr. Príncipe de Ligne, virrey y capitán general de este Reyno de Sicilia». Per Siracusa¹⁵ [fig. 6], ancorché venga annunciata in legenda la «planta y delineación de la ciudad», l'autore di fatto si limita a tracciare, con la geografia del sito, le sole opere di difesa, non escludendo il solito triplice segno distintivo. Appare opportuno soffermarsi a descrivere l'iterata personalizzazione del cartiglio per l'ultimo caso: a una coppia di boccole antagoniste, assicurate alla parete cartacea con grappe fitoformi, è annodato un telo che ricade formando evidenti pieghe più volte risvoltate con bel gioco chiaroscurale; la superficie del telo così dispiegata ospita al proprio interno la legenda.

A questa prima produzione grafica dell'ingegnere militare sotto il viceré de Ligne (1670-1674), seguiva altra più corposa nel vicereame Benavides (1678-1687). Questa seconda fase è documentata con disegni che coprono un arco cronologico compreso tra 1680 e 1686, relativi alle sole città di Messina, Augusta e, in misura minore, Siracusa.

Gli esiti della *guerra de Mesina* e la conseguente costruzione della Cittadella giustificano i dieci dise-

gni messinesi; Augusta è presente con cinque, Siracusa con uno.

Le ultime esperienze condotte sotto Benavides riecheggiano nel *Teatro* in evidente sintonia con l'attualità dei lavori in corso; ed è proprio tale condizionamento a fare scivolare la serie cartografica grunenberghiana tra i disegni dell'atlante, quindi a determinarne il condizionamento nella rappresentazione degli altri ritratti di città.

I tre segni autografi sopra evidenziati (cartiglio, scala grafica e freccia), provenienti dalla mano di Carlos de Grunenbergh, subiscono nella fase Benavides evoluzioni e involuzioni in ragione della contingenza degli stati di avanzamento dei lavori. A Messina dal 22 aprile 1680 al 31 dicembre 1686 il complesso cantiere richiede non soltanto rappresentazioni dei lavori eseguiti ma, molto più, contabilità e bilanci, modalità di esecuzione e relazioni sugli imprevisti¹⁶. Il segno delle scale grafiche si mantiene scarno, ma è interessante notare come i disegni di cantiere varino, nell'equivalente rapporto metrico, confrontando il primo del 1681 e l'ultimo del 1685¹⁷, dalla scala 1:923 circa a quella 1:2.363 circa¹⁸. Il disegno del 1686, che non è certo di cantiere ma intende relazionare l'opera di architettura militare alla città -come sopra dispiegato-, reca una scala metrica di circa 1:3.427.

Si sono invece affinate le frecce di orientazione¹⁹, dove le punte e le cocche raggiungono livelli di leziosità; ma ciò che si palesa come importante contributo estetico al disegno tecnico è il lessico di alcuni cartigli. Si tratta di due tipologie funzionali alla misura della legenda. La più grande²⁰ [fig. 7] reca uno schema tabulare interno a una cornice particolarmente



Fig. 5. Carlos de Grunenbergh, «Planta de la Ciudad de Cattanea», 1673 (Valladolid, Ministerio de Cultura, Archivo General de Simancas (AGS), M.P.D., 5-37).

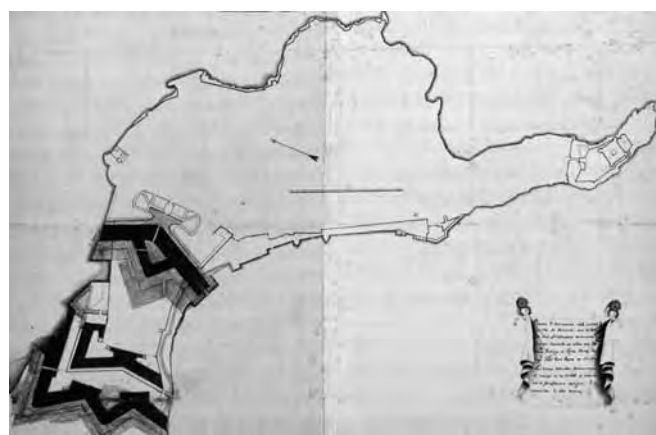


Fig. 6. Carlos de Grunenbergh, «Planta y delineación de la Ciudad y Castillo de Siracusa», 1673 (Valladolid, Ministerio de Cultura, AGS, M.P.D., 9-55).

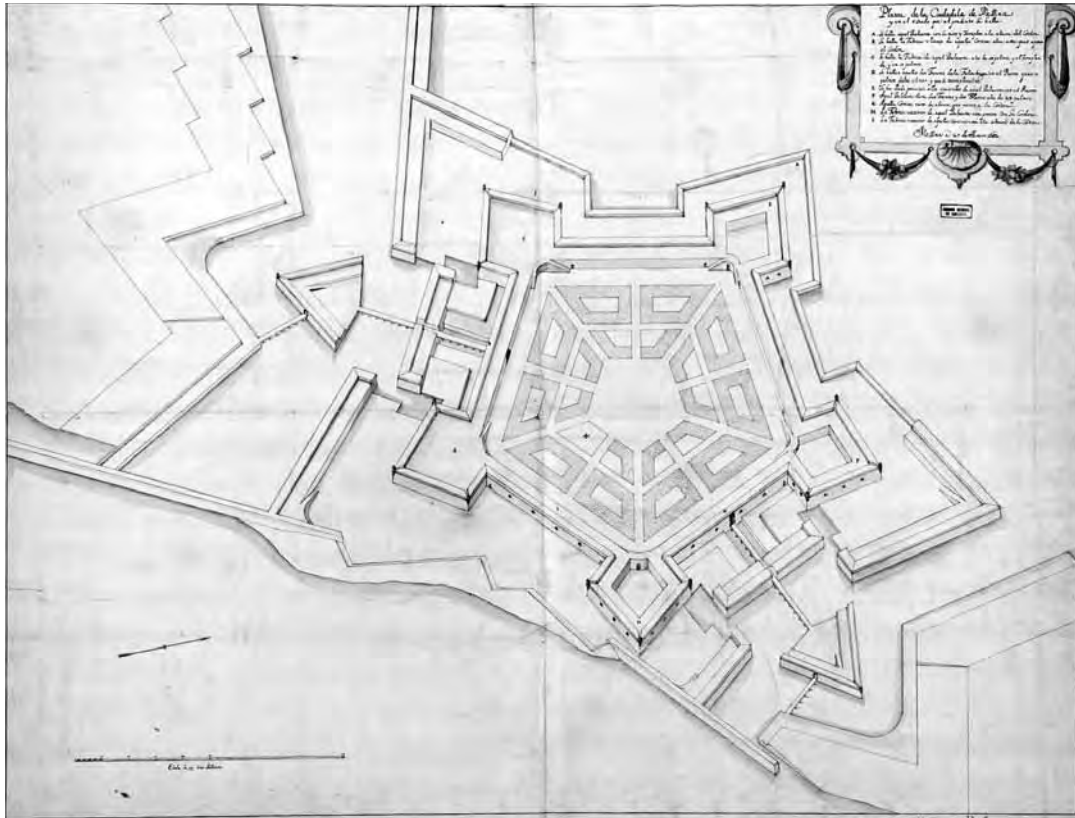


Fig. 7. Carlos de Grunenbergh, «Planta de la Ciudadela de Messina y en el estado que al presente se halla», 1682, in alto a destra il cartiglio, (Valladolid, Ministerio de Cultura, AGS, M.P.D., 2-8).

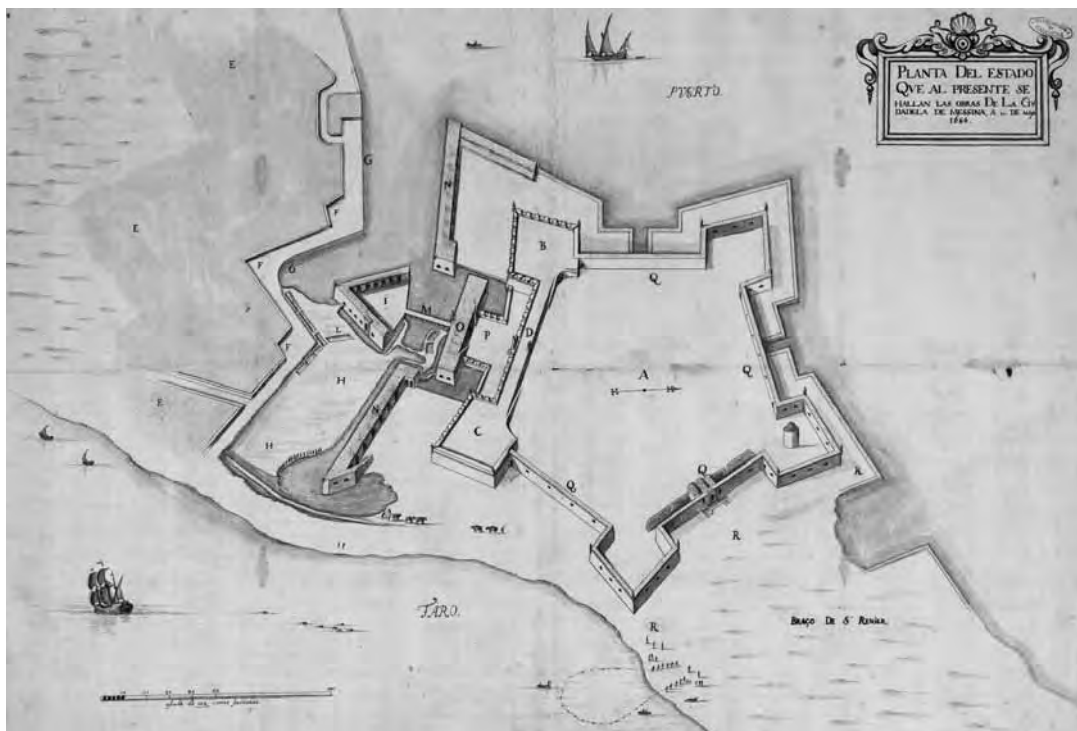


Fig. 8. Carlos de Grunenbergh, «Planta del estado en que al presente se hallan las obras de la Ciudadela de Messina», 1684 (Valladolid, Ministerio de Cultura, AGS, M.P.D., 8-49).

arricchita sia nella struttura -negli incastri angolari inferiori ricorda alcune soluzioni tardocinquecentesche ricorrenti in Abraham Ortelius- quanto nella decorazione, dove non mancano stranissime volute ioniche che emulano serpenti marini (o viceversa), festoni e conchiglie. La tipologia minore²¹ [fig. 8] è invece composta da una cornice strutturale di semplice geometria e da una decorazione superiore e laterale dal fastigio mistilineo barocco, culminante con una conchiglia in asse, supportata da un leggio di volute.

Sembra opportuno ancora segnalare il disegno per Augusta del 1681²², per la presenza di una variante di quel cartiglio ricorrente nei disegni del 1673.

La presenza, nei ritratti delle città ioniche, di questi dettagli decorativi e, invece, l'assenza di adornamenti che ricorrono negli altri fogli segna una precisa demarcazione all'interno dell'atlante.

La «firma» occultata di Carlos de Grunenbergh²³ può essere riconosciuta infatti attraverso queste spie indiziarie: nella esclusiva presenza della scala grafica, nelle frecce di orientazione, infine nei cartigli esplicativi, che si leggono con grande interesse per le sole città di Siracusa e Augusta.

Ecco dunque i ritratti grunenberghiani nel *Teatro*: Messina 17, disegnata in «escala de 300 canas Sicilianas»²⁴, pari a circa mm 95; seguita dal disegno della «Ciudadela» 18 in «escala de 100 canas Sicilianas», pari a circa mm 129; Catania 94, rappresentata nella scala di «150 canas Sicilianas», pari a

circa mm 100; Augusta 90, in «escala de 150 canas Sicilianas», pari a circa mm 45; con il successivo dettaglio dell'istmo fortificato 91, in «escala de 50 canas Sicilianas», pari a circa mm 55; Siracusa 86, nella rappresentazione territoriale dei due porti, riprodotta in scala di «200 canas Sicilianas», pari a circa mm 44; e infine il successivo disegno di Ortigia 87, con l'opera fortificata sull'istmo trasformato in canale di comunicazione tra i due porti in «escala de 150 canas Sicilianas», pari a circa mm 50.

Ma, piuttosto che il rapporto grafico della rappresentazione in sé, ciò che stabilisce un contatto inequivocabile tra de Grunenbergh e questi disegni sono i segni distintivi del lessico decorativo, a partire appunto dalle cornici delle medesime scale grafiche. Nella tavola "territoriale" di Siracusa 86 è stata rielaborata all'uopo quella decorazione dei cartigli -sopra definita per la tipologia minore- riscontrata in alcuni disegni di Simancas²⁵. Nella stessa tavola 86 inoltre fa evidente mostra di sé il cartiglio esemplato con chiarezza dalla serie dei disegni del 1673 -il telo annodato alle boccole antagoniste, assicurate alla parete cartacea dalle grappe fitoformi- che qui contiene una legenda dove sembra riecheggino quelle definite al tempo del principe de Ligne: «Planta de la Ciudad, puerto y Castillo de Siracusa, con las ultimas fortificaciones hechas de orden del Ex.mo Señor Conde de Santistefan, VisRey y Cap.an General del Reyno de Sicilia año 1683» [fig. 9]. Nel successivo foglio 87, dedicato al «sistema» Ortigia, confluiscono due dise-



Fig. 9. Carlos de Grunenbergh, particolare dei cartigli utilizzati per i due disegni di Siracusa (a sinistra, Valladolid, Ministerio de Cultura, AGS, M.P.D., 9-55, 1673; a destra, dal Teatro geografico..., cit., f. 86).

gni di Simancas, del 1673²⁶, e del 1680²⁷, Ligne e Benavides, omologati ai criteri del *Teatro*. In questa sintesi accadono episodi di particolare interesse. Con la scala grafica decorata da un compasso, aperto sulla misura delle 50 canne, e insieme a una freccia esemplata sul tipo di un disegno del 1681²⁸, è nel cartiglio che bisogna concentrare l'attenzione. La sua impostazione ricalca quella, già di notevole interesse, di un altro disegno del 1682²⁹, ma qui l'impostazione architettonica della struttura si articola emulando la combinazione di paraste con relative mensole reggicornice e, per ogni lato, piegate a libretto, colonne con capitelli dorici pure a supporto della medesima cornice; a circa metà altezza di ciascuna colonna un mascherone barocco con coccarda rossa alla nuca, mediante una boccola orale, sostiene l'estremità di un raffinato festone policromo assicurato all'altra estremità da un anello che sporge in basso dal telaio della cornice. Nella tavola interna, dove pende in alto, dalla cornice, un'altra piccola maschera, la legenda offre un dettaglio storiografico: «Planta de la Ciudad de Siracusa con sus fortificaciones antiguas y modernamente hechas, assi del tiempo del S. Principe de Ligni, como ultimamente fabricadas de orden del Ex.mo Señor VisRey Conde de S.t Estevan. A.o 1682».

Nei due fogli dedicati ad Augusta ritorna il repertorio del 1673³⁰ per il foglio 90, anche se la morfologia urbana, allora rappresentata in pianta, adesso è tridimensionale e riporta significative trasformazioni



Fig. 10. Carlos de Grunenbergh, «Declaracion del presente desinio prim.te del cuerpo del Castillo de la Ciudad de Augusta», 1682 (Valladolid, Ministerio de Cultura, AGS, M.P.D., 5-38).

all'interno delle *insulae*; e dei disegni del 1682 per la tavola 91³¹ [figg. 4-10]. Entrambi i ritratti urbani del *Teatro* riportano le scale grafiche semplicemente incorniciate entro un rettangolo, una freccia di orientazione simile a quella di Siracusa 87 e l'altra esemplata sullo stesso disegno di Simancas³² di cui deve ritenersi copia integrale. I cartigli per le relative legende esprimono nuove soluzioni: sono scudi ovali con ricca cornice barocca al cui interno si legge: «Planta de la Ciudad, puerto y castillos de Augusta con las fortificaciones hechas de orden del Ex.mo Señor Conde de Santistefan, VisRey y Cap.an General del Reyno de Sicilia año 1683» (90); e «Planta del Castillo de Augusta con sus fortificaciones hechas de orden del Ex.mo Señor Conde de Santistefan, VisRey y Cap.an General del Reyno de Sicilia año 1683» (91).

Anche i disegni di Messina 17 e Catania 94 hanno radici nel repertorio grunenberghiano degli anni precedenti. La città dello Stretto sarebbe problematicamente il contestuale "completamento" dei due disegni del 1686³³ e merita, con Catania -già repertoriata nel ciclo del 1673- e Siracusa un ragionamento mirato sulle tecniche di rappresentazione.

La facies tridimensionale

I disegni delle città contenute nel *Teatro* non sono assonometrie tecnico-scientifiche, che saranno perfezionate -com'è noto- con la rivoluzione industriale, alla fine del secolo successivo, per potere controllare



Fig. 11. Vincenzo Coronelli, «Messina colle nuove fortificazioni dopo l'anno MDCLXXVII», incisione (da V. Coronelli, *Isolario dell'Atlante Veneto...*, cit.).

il progetto degli ingranaggi meccanici. Non sembrano neanche le tradizionali vedute a volo d'uccello soggette al «misurar con la vista»³⁴, dunque decisamente arbitrarie nella fase del rilievo.

Per spiegare i criteri delle rappresentazioni tridimensionali del *Teatro* bisogna ritornare alle città ioniche. In uno scritto del 1982 mi ero posto la questione "assonometrica" del disegno urbano di Carlos de Grunenbergh per Messina, confrontando due disegni simili del 1686 di Simancas³⁵ non già con il foglio 17 del *Teatro*, che non conoscevo, ma con l'incisione di Vincenzo Coronelli, inserita nell'*Isolario dell'Atlante Veneto* del 1696³⁶ [fig. 11], il cui titolo immette direttamente alla fonte cartografica da cui era stata ricopiata: «Messina colle nuove fortificazioni doppo l'anno MDCLXXVII». Non avrei dubbi che il cartografo veneto avesse attinto, nell'ultimo decennio del secolo XVII, a un disegno dell'ingegnere militare e che avesse poi provveduto ad "ambientarlo". Con esplicito riferimento ai due disegni simili di Simancas [fig. 12], che tagliano il rilievo cittadino all'altezza di strada Maestra, e all'incisione dell'*Isolario*, avevo notato: «La base "assonometrica" già adottata dal de Grunenbergh durante la fase progettuale della fortezza gli si offre, per la contestualizzazione, da paradigma. È questa l'origine-oggetto del disegno, da cui poi allargare alla rappresentazione contestuale. Nonostante l'ingenuità del rigore tecnico, salienti connotazioni semiologiche dicono, con vivo sapore assonometrico, la città in un insieme



Fig. 12. Carlos de Grunenbergh, la Cittadella di Messina e il porto, 1686 (Valladolid, Ministerio de Cultura, AGS, M.P.D., 11-30).

coordinato. Lo stesso Coronelli, a pochi anni di distanza, assume questo disegno a base del proprio per Messina; però ne altera i limiti: va oltre la calcolata interruzione del de Grunenbergh. Dire oltre quei primi allineamenti edilizi, per il de Grunenbergh è da evitare. Non avrebbe egli sopportato, fino al *chiudersi-infinito* della Natura, la logica di quella trascrizione geometrica. Bisogna interrompere in tempo, bisogna fissare la dicibilità del nuovo linguaggio. Il Coronelli, egli sì, può andare oltre, fino alle «indecenze» dell'infinito, può dire la città intera, può oltrepassare le mura, *può finire l'infinito*. Il de Grunenbergh no. Il geo-metra militare non cede alle tentazioni cui addiviene il fondatore dell'Accademia degli Argonauti³⁷. E questa fenomenologia si riscontra anche all'interno del *Teatro* nella manomissione di qualche disegno grunenberghiano, come Siracusa 87 e Catania 94, dove viene forzata l'unitarietà del ritratto nell'illimito del fondale naturalistico, con il brusco passaggio dai piani di rappresentazione urbana a quelli del contesto ambientale.

Il foglio 17 del *Teatro* rende oggi molto più chiaro il rapporto che passa tra il disegno originale e i due episodi che ne discendono, prodotti nel 1686 e 1696. Il dettaglio di esecuzione del ritratto di Messina nel *Teatro*, privo di qualsivoglia decorazione, è di alto profilo non soltanto per la "fedeltà" morfologica che ci si aspetta da disegni di questo tipo e di questa epoca, ma anche per le testimonianze architettoniche che vengono censite nel patrimonio monumentale della città con sapere miniaturistico. Passa infatti una relazione importante tra il ritratto di Messina e le tavole che, a seguire, illustrano alcune tra le più importanti architetture e sculture "tematiche" della città: il palazzo Reale 20, il don Giovanni d'Austria 21, la statua equestre di Carlo II 22, l'ospedale di S. Maria della Pietà 23, la chiesa dell'Annunziata e il convento dei Teatini 24. Le ritroviamo puntualmente riportate nel foglio 17 con dovizia di particolari: era dunque questo il programma redazionale del *Teatro*, almeno per le città più importanti³⁸.

Al confronto con tanta cura del dettaglio, l'incisione dell'*Isolario* è raffazzonata, imprecisa e soprattutto mero prodotto commerciale. Tra i due stanno i disegni simili di Simancas, che sono copia parziale del foglio 17. Non solo parziale, ma tecnico-progettuale perché l'opera della Cittadella non venga subordinata al racconto complesso della città e il riguardante rimanga concentrato sulla fortezza pentagonale.

Questa interpretazione spiega il sorprendente idealismo prosopografico dei ritratti gemelli di Simancas. Perché il 20 giugno 1686 si inviano da Palermo questi disegni “virtuali”? Perché dopo una successione puntigliosa di rilievi del cantiere che va avanti da cinque anni -il primo disegno è del 30 aprile 1681- adesso si abbandona il criterio *de las obras hechas* per raccontare ciò che non sarà mai costruito, che non sarà mai concluso, tra cui quella chiesa che, occupando una intera isola all’interno del pentagono, ci lascia immaginare una grande pianta basilicale a tre navate con enorme transetto e altissimo tamburo culminante con cupola e lanterna? Proprio perché è già disponibile il disegno del foglio 17 che, ricopiato, viene aggiustato a misura della Cittadella, mediante opportuno taglio sulla città. L’abile regia grafica infatti passa da una scala di 1:6.527 su foglio di mm 630x420 (17) a una di 1:3.427 su foglio di mm 720x510 (MPD 11-30), dettagliando il campo grafico nell’esaltazione tipologica della fortezza radiale.

Benavides sa che il suo ritorno in Spagna chiude la stagione politica del risanamento post-bellico alla *guerra de Mesina*, ma è convinto che i lavori della Cittadella dovranno comunque essere conclusi. Il 20 giugno 1686, scrivendo da Palermo al re, formula infatti una dichiarazione che, a tal proposito, liquida ogni perplessità, soprattutto considerando che allega alla medesima lettera proprio uno dei disegni similari³⁹, dichiarandone esplicitamente la paternità, l’intenzione del particolare “taglio” e riportando una dichiarazione elogiativa sulla Cittadella espressa da stranieri di transito: «y para que V. M. pueda ver la situacion que tiene la Ciudadela con la ciudad y puerto, remito a V. M. la planta adjunta que a echo el ingeniero D. Carlos Grunenbergh, esperando que en breve se a de ver acavada esta gran fabrica, tan del real servicio de V. M. y, segun el parecer de los que los entenden, y lo que an referido muchos de diferentes naciones que la an visto con ocasion del pasaje por Mesina y comercio de las galeras de Malta, de las primeras fortificaciones de Europa, por su sito e fabrica»⁴⁰. Cinque mesi dopo, il 30 novembre, ancora lo stesso Benavides afferma che bisogna costruire i «quarteles», con la chiesa e la casa del governatore. Ma intanto nel successivo aprile 1687 veniva nominato il suo successore, Giovanni Francesco Paceco duca di Uzeda, che avrebbe preso possesso in giugno e non meraviglia che tra i suoi primi interessi vi sia proprio la Cittadella. Con un tempismo significa-

tivo la corrispondenza ufficiale mette in fila i rapporti del 13 maggio (de Grunenbergh), 11 luglio (mastro di campo Rodrigo Godinez e il già segretario del Benavides, Ignacio Gaston), 28 agosto (viceré Uzeda) e 11 ottobre (Consiglio di Stato). La relazione di de Grunenbergh, che descrive l’opera nella sua interezza per presentarla al nuovo viceré, nel concludere indica la spesa che bisognerà ancora sostenere, specificando che le prime residenze militari per tremila soldati sono state avviate, così come la chiesa e la casa del Governatore: «Los quarteles que miran a la cortina B. C. y son capaces de seis cientos hombres, estan empeçados, y una cana levantada de los cimientos. Para estos y los demas, segun esta planta que en todos cabtan comodamente, sin los oficiales, tres mil infantes. La yglesia y casa del Governador, y demas oficiales quedan empeçados partidos y prevenida cal, que es el material que a de proveer la corte, para una buena parte y los demas materiales corre por cuenta de los partidarios»⁴¹.

Ma i problemi di liquidità per le restanti opere traggono origine dall’ormai avvenuta estinzione di quei proventi con cui, fino a Benavides, si era provveduto a finanziare la fortificazione: i beni confiscati ai messinesi ribelli sono stati tutti venduti e adesso bisognerà trovare nuovi fondi.

Il Consiglio di Stato manifesterà il parere che, essendo sufficienti per la difesa militare le opere già eseguite, si eviti un ulteriore aggravio al bilancio della corona⁴².

Del 1688 sono infatti gli ultimi echi del cantiere, per il quale il viceré Uzeda ha deciso di interrompere le progettate opere della chiesa, della casa del governatore e degli ufficiali, quindi le ulteriori *insulae* residenziali, provvedendo invece a munire gli spalti degli opportuni pezzi di artiglieria⁴³. La grande opera resterà per sempre incompiuta e lo stato delle fabbriche interrotte si offrirà allo spionaggio militare del 1718-1720, in occasione del tentativo di riannessione della Sicilia alla Spagna, quando verranno prodotti decine di disegni e incisioni.

La conclusione del vicereame Benavides è pertanto l’epilogo della Cittadella e i disegni gemelli di Simancas forse rappresentano la volontà di esorcizzare quella fine, una fuga verso il futuro che non c’è, l’immagine di una perfezione che non dovrebbe incrementare l’utopia.

Non è eccessivo immaginare che proprio quel foglio 17 del *Teatro* fosse stato predisposto nella sintonia di

un preciso progetto redazionale, tracciato tra il 1685 e il 1686, quando si avverte che il mandato del Benavides volge al termine. I ritratti di città avrebbero assunto il ruolo di attori protagonisti, sull'esempio messinese, ma i tempi brevi non consentirono rilievi così accurati e pertanto si provvide a utilizzare materiali già esistenti, tentando una omologazione grafica generale. È come se i tempi fossero precipitati e il lavoro redazionale disposto con cura dovesse subire una revisione. Una spia della rapida collazione del *Teatro geografico* è offerta dall'assenza di tutte le effigi -ben nove in prevalenza mitologiche, tra cui una dello stesso de Grunenbergh- annunciate dall'indice, di cui non vi è traccia alcuna, probabilmente sacrificate proprio per ragioni di tempo. La cornice muta di Malta-La Valletta 15, che avrebbe dovuto indicare la scala grafica, e il cartiglio incompiuto alla tavola 76 costituiscono ulteriori spie.

De Grunenbergh avrà avuto dei collaboratori e la disponibilità di accedere agli archivi del Real Patrimonio. Ha fissato i criteri della rappresentazione urbana, bisognerà lavorare a tavolino applicandoli nell'obiettivo di uniformare i supporti disponibili. Tra le mani tecniche del gruppo di lavoro ve ne è anche una allenata alla figurazione, alla decorazione figurativa cromatica; molti disegni -anche alcuni in origine grunenberghiani- verranno infatti invasi con inserti ambientali, come Siracusa 86, o civici, come Catania 94, con l'estraneo cartiglio del *liotru* interno alla ancor più strana cornice asimmetrica; e altri ancora con repertori mitologici e simbolici.

Si può dunque affermare che vi sia, per l'intero *Teatro*, una rappresentazione tipo delle città? Considerando Messina come prototipo, come unica opera autentica grunenberghiana, disposta all'uopo e soprattutto priva di integrazioni estranee, così come Augusta 90-91, ma non Siracusa 86-87 e Catania 94, è possibile argomentare circa l'apparente uniformità delle rimanenti undici città.

Nel 1965 Raleigh Skelton proponeva una classificazione tipologica dell'iconografia urbana: vedute stereografiche (profili, vedute, panorami); planimetrie o piante; vedute prospettiche o vedute a volo d'uccello; assonometrie⁴⁴. Dopo oltre trenta anni, nel 1996, Cesare De Seta⁴⁵, sei anni dopo la sua edizione italiana del *Teatro*⁴⁶, prevedeva quattro categorie di rappresentazione: veduta in prospettiva; profilo; veduta a volo d'uccello; pianta. Nello stesso volume Fernando Marías⁴⁷ ne proponeva ancora una pro-

pria: vedute, profili, prospettiva; vedute a volo d'uccello; planimetrie o piante; piani con alzata o piattaforme distinguendovi le vedute cavaliere e le vedute militari.

Si noterà che alcune categorie sono comuni ai tre studiosi, altre, seguendo concetti differenti, si sovrappongono.

In verità la tipologia assunta per i ritratti di città del *Teatro* non è certo uniforme proprio perché, come accennato, per collazionare l'opera viene utilizzato un eterogeneo materiale d'archivio, che si tenta di omologare. Si può comunque riconoscere il raro uso della pianta per Malta-La Valletta 15 e Siracusa territorio 86; e quello ricorrente della particolare veduta a volo d'uccello per tutte le altre città, le cui impostazioni sono tra di esse difformi.

Il ritratto di Messina è una veduta a volo d'uccello impostato su pianta e reso tridimensionale con tecnica assonometrica, la cui variabilità degli assi esclude di poterla definire "assonometria" perché, semmai, via via che la ripresa si allontana dal punto di vista, quella variabilità diviene pseudo-prospettica. Ancora su piante sono impostate Palermo 37, Marsala 69, Mazara 70 e certo le grunenberghiane Siracusa 87 e Augusta 90. Talvolta si evidenziano dei fuoriscala di oggetti architettonici, come Cefalù 32, Termini 33, Trapani 66, Marsala 69, Sciacca 72. In alcuni casi la dominante prospettiva ha un indiscusso sopravvento sulla restituzione tridimensionale, come Milazzo 27, Agrigento 74, Licata 77.

La *facies* tridimensionale dei ritratti di città riflette pertanto nel *Teatro geografico* il principio "teatrale" di mostrare un indirizzo, una regia, una maschera comune, attraverso cui trasmettere in Spagna l'avvenuto risanamento di un'isola molto importante nella strategia di controllo politico del Mediterraneo. L'eterogeneità dei risultati, la loro oscillazione tra il figurativismo popolare e l'idealismo progettuale, è certo un ritorno al passato, un indiscutibile regresso a circa mezzo secolo dalla straordinaria ricerca scientifica di Carlo Maria Ventimiglia e Francesco Negro⁴⁸.

Antiguo y moderno

Perché il *Teatro* ha bisogno dell'«antico»? Oppure perché in un rapporto che indubbiamente nasce dalla contingenza politica viene invocato un periodo storico che nessun vincolo avrebbe con età remote? Forse le risposte vanno indagate proprio tra quelle

città protagoniste della silloge “geografica”; i loro ritratti ne offrono una interessante duplice dimensione: quella del mito “rinascimentale” del mondo classico, quindi di un *antiquo* decisamente lontano; e quella invece di un tempo relativamente recente anche se ormai superato. Per le città di Palermo e Siracusa si propongono finanche cartografie storiche. «Palermo el antiguo» 36 è copia di una immagine elaborata da Mariano Valguarnera nel 1614⁴⁹, ripresa da Agostino Inveges nel 1651⁵⁰. Per Siracusa si inserisce l’incisione «Veterum Syracusarum typus» tratta dall’opera di Filippo Cluverio⁵¹. Quella delle origini remote dell’isola sembra costituire uno dei fondamenti redazionali dell’opera. Per radicare questo concetto, che affiora in numerose pagine del *Teatro geografico*, sono state inserite all’interno di alcune tavole, con autentico vezzo umanistico, alcune citazioni della *latinitas* e una finanche da autore greco. Ecco dunque Ovidio, con versi tratti dalle *Metamorfosi*, introdurre alla lettura della seconda carta della Sicilia 2 e ispirare la figurazione del ratto di Proserpina, ambientato a Enna (Castrogiovanni 99), nei pressi del lago di Pergusa; quindi Apollonio Rodio, con versi dalle *Argonautiche*, commentare il comparto costiero da Trapani a Mazzara 68; e ancora Orazio, con versi dell’*Arte poetica* (*Epistola ai Pisoni*), accompagnare la legenda di Empedocle che precipita nel vulcano Etna 95; e ancora un notissimo verso di anonimo medievale esplicitare la rappresentazione dello Stretto di Messina con l’evocazione del rischio Pelorio tra Scilla e Cariddi 16. Ma l’autore più amato dall’anonimo che ha curato questa “sezione letteraria” è indubbiamente il Virgilio dell’*Eneide*, i cui versi vengono utilizzati in ben sei tavole: apre con la Lipari 3, sovrabbondante di decorazioni tra cui il cartiglio barocco che ospita alcuni versi virgiliani adattati⁵² all’uopo per introdurre l’isola maggiore delle Eolie; riprende poi con il disegno del litorale di Scicli 81, dove una riuscita decorazione propone Nettuno-Poseidon, al centro di una tempesta, nell’atto di placare le acque dal suo aureo carro trainato da cavalli marini⁵³; si giunge quindi nella prediletta area ionica e per decorare la carta territoriale di Siracusa 86 viene rappresentata la leggenda del fiume Alpheo e della fonte Aretusa con i versi virgiliani⁵⁴ all’interno di un ricco cartiglio; segue il litorale delle Aci 96, cui è associato l’episodio di Polifemo nei versi⁵⁵ e nell’immagine; per concludere nel successivo tratto della costa a nord, da Taormina a Messina 98, cui

dedica i versi⁵⁶ e la rappresentazione della luce di un nuovo giorno, forse -a conclusione del *Teatro*- con un non tanto velato auspicio politico.

A questo repertorio letterario e figurativo, con cui istruire una lezione sulla Sicilia *Teatro* dell’origine della cultura occidentale, fa da contrappunto la combinazione di taluni mirati riferimenti alla storia più recente, tuttavia definiti con chiarezza “antichi”. Tra tutti la legenda della tavola di Ortigia 87 è del tutto chiarificatrice: «Planta de la Ciudad de Siracusa con sus fortificaciones antiguas y modernamente hechas, assi del tiempo del S. Principe de Ligni, como ultimamente fabricadas de orden del Ex.mo Señor VisRey Conde de S.t Estevan. A.o 1682». Qui l’antico è il viceregno de Ligne, vale a dire gli anni 1670-1674, il moderno il viceregno Benavides 1678-1686. A suffragare l’alta considerazione per uno spettro di minima diacronia è un dettaglio della tavola 22, dov’è riprodotta la statua equestre di Carlo II, che costituisce l’immagine per antonomasia dei nefasti esiti della rivolta antispagnola [fig. 13]. Il monumento, opera di Giacomo Serpotta realizzata soltanto da qualche anno (1684), occupava, in piazza Duomo, il sito della Casa della Città, che l’ira degli Spagnoli aveva ordinato di radere al suolo, con asperzione di sale sul terreno arato perché non vi crescesse più nulla. La statua era stata inoltre ottenuta mediante la fusione delle campane che avevano allertato i messinesi alla rivolta. La tavola 22, ai fianchi del monumento, propone i due cartigli in cui vengono riportate le lunghe epigrafi ospitate nello zoccolo, messe così a confronto. Per prima si legge quella legata alla



Fig. 13. Anonimo, monumento equestre di Carlo II in Messina (dal *Teatro geografico...*, cit., f. 22).

commissione dell'opera, dunque al tradimento dei messinesi, e reca la data del 1680. Segue, per acuire il contrasto, la lode che Filippo IV aveva rivolto alla città di Messina quando, nel 1648, durante i moti di Napoli e Palermo, era rimasta fedele alla corona.

Già questo doppio dice il moderno e l'antico, ma è proprio qui, sotto la seconda iscrizione che l'anonimo, estensore delle citazioni classiciste, con grafia da appunto non poteva rinunciare all'ennesimo -il sesto- verso virgiliano tratto dall'Eneide: «Tantum

aevi longinqua valet mutare vetustas!» (Tanto può trasformare vetusta lunghezza di tempi!) (III, 415).

Il verso virgiliano, riferito allo squarcio tellurico che aveva separato la Sicilia dalla terraferma, veniva ridimensionato a un arco cronologico di appena trenta anni (1648-1678). Forse è questo appunto nervoso che, disvelando la flessibilità dell'*antiguo y moderno*, dichiara l'origine del *Teatro geografico*.

* Professore associato, Università degli Studi di Messina.

¹ J. COROMINAS, J.A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid 1980, ad vocem.

² G. CAMILLO DELMINIO, *L'idea del Teatro*, Firenze 1550.

³ P. SAMPERI, *Iconologia della gloriosa Vergine madre di Dio Maria protettrice di Messina*, Messina 1644, p. 19.

⁴ Sui tragici eventi del periodo si veda: L.A. RIBOT GARCÍA, *La Monarquía de España y la guerra de Mesina, (1674-1678)*, Madrid 2002.

⁵ E. VITTORINI, *Le città del mondo*, Milano 1969.

⁶ G. BUFALINO, N. ZAGO, *Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto*, Firenze 1993.

⁷ T. SPANNOCCHI, *Descripción de las marinas de todo el Reino de Sicilia (1596)*, Biblioteca Nacional de España, ms. 788.

⁸ C. CAMILIANI, *Descrittione dell'Isola di Sicilia (1583-1584)*, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Codex III. N. I. 3.

⁹ Archivo General de Simancas, Valladolid (AGS), *Mapas, Planos y Dibujos (M.P.D.)*, 2-5 e 21-71; 11-29 e 11-30.

¹⁰ Archivio di Stato di Palermo (ASPa), *Real Segreteria*, Dispacci 9, ff. 18-20.

¹¹ N. ARICÒ, *Accademiis plaudentibus Doctisque suffragantibus. Arte incisoria e scienza topografica intorno a due codici madrileni di Francesco Negro e Carlo Maria Ventimiglia*, in F. NEGRO, C.M. VENTIMIGLIA, *Atlante di città e fortezze del Regno di Sicilia 1640* (ms. 1 e ms. 787 della Biblioteca Nacional de España) ed. crit. a cura di N. Aricò, Messina 1992, pp. VIII-CIII.

¹² Un quarto disegno dello stesso rapporto del 1673 è relativo alla città di Trapani, AGS, *M.P.D.*, 10-11 con duplicato 9-45.

¹³ AGS, *M.P.D.*, 7-122 (allegato a carta del principe de Ligne del 1 febbraio 1673) e, in duplicato, 5-37; quest'ultimo reca una scala grafica muta pari a mm 83. I disegni non sono firmati, ma altri documenti specificano che Carlos de Grunenbergh aveva accompagnato il viceré de Ligne nei sopralluoghi da cui discendeva l'intero rapporto del 1673.

¹⁴ AGS, *M.P.D.*, 10-19 (come alla nota precedente, fa parte di un rapporto sulle fortificazioni di alcune città, esitato dalla Sicilia il 1 febbraio 1673). Reca una scala grafica di mm 90 per 100 canne siciliane. Si noti come la proposta di una cittadella a pianta radiale pentagonale fosse già stata proposta per Augusta nei primi mesi del 1673.

¹⁵ AGS, *M.P.D.*, 9-55 (come alle note precedenti) e, in duplicato, *M.P.D.*, 10-20. Nel primo disegno è una scala grafica muta.

¹⁶ È davvero strano che a fronte di una monumentale documentazione, presso gli archivi spagnoli e italiani, non sia stato ancora prodotto uno studio scientifico che analizzi l'imponente intervento della Cittadella sia alla scala urbanistica che architettonica.

¹⁷ AGS, *M.P.D.*, 2-5 (scala di canne 150 in mm 334, la cornice del foglio mm 686x915) e 15-118 (scala di canne 100 in mm 87, la cornice del foglio mm 313x441).

¹⁸ La riduzione della scala, anche nei disegni intermedi, segue questa dinamica: nel 1682 si passa dal disegno 2-8 in scala 1:906 circa, ai disegni 7-163 e 5-39 in scala 1:1606 circa; del 1684 sono i disegni 5-119 e 8-49 in scala 1:1632 circa; del 1685 il disegno 15-118 in scala 1:2363 circa.

¹⁹ AGS, *M.P.D.*, 21-71; 7-163; 8-49; 15-118.

²⁰ AGS, *M.P.D.*, 2-8.

²¹ AGS, *M.P.D.*, 7-163; 8-49; 15-118.

²² AGS, *M.P.D.*, 2-6.

²³ Ma non il ruolo per l'intera opera se dall'indice si apprende che al foglio 19 era il ritratto dell'ingegnere militare, unica effigie tra le altre, anch'esse non pervenute, prevalentemente di figure mitologiche (Eolo, Ercole, Polifemo ecc.).

²⁴ In verità vi è un errore di rappresentazione perchè la scala disegnata è di 350 canne, essendosi ripetuta la quota iniziale di 50. Nel calcolo tuttavia si è considerata la scala di 300 canne pari a mm 95 e non di 350 pari a mm 111.

²⁵ AGS, *M.P.D.*, 7-163; 8-49; 15-118.

²⁶ AGS, *M.P.D.*, 9-55 e 10-20.

²⁷ AGS, *M.P.D.*, 19-115.

- ²⁸ AGS, *M.P.D.*, 21-71.
- ²⁹ AGS, *M.P.D.*, 2-8.
- ³⁰ AGS, *M.P.D.*, 10-19.
- ³¹ AGS, *M.P.D.*, 5-38 e 7-162.
- ³² AGS, *M.P.D.*, 5-38.
- ³³ AGS, *M.P.D.*, 9-29 e 11-30.
- ³⁴ Lungo il secolo XVI è straordinaria la produzione editoriale sullo studio del rilievo. In particolare segnalo: N. TARTAGLIA, *Quesiti et inventioni diverse*, Venezia 1546; C. BARTOLI, *Del modo di misurare le distantie, le superficie, i corpi, le piante, le provincie, et tutte le altre cose terrene, che possono occorrere a gli huomini, secondo le vere regole d'Euclide, et degli altri più lodati scrittori*, Venezia 1564; S. BELLI, *Libro del misurar con la vista*, Venezia 1565. Si vedano inoltre: L. NUTI, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia 1996; e ancora D. STROFFOLINO, *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Roma 1999.
- ³⁵ AGS, *M.P.D.*, 11-29 e 11-30.
- ³⁶ V. CORONELLI, *Isolario dell'Atlante Veneto...Opera e studio del P. Maestro Vincenzo Coronelli...*, Venezia 1696.
- ³⁷ N. ARICÒ, *Archiviare il Dominio nel Castello della Storia*, in *Il progetto del disegno. Città e territori italiani nell'«Archivio General» di Simancas*, a cura di I. Principe, Reggio Calabria-Roma 1982, pp. 11-29, in particolare pp. 23-24.
- ³⁸ Altre importanti architetture riportate nella rappresentazione della città sono gli edifici di strada Austria, le chiese di S. Nicolò dei Gentiluomini con annessa Casa Professa dei Gesuiti e quella del S. Giovanni di Malta.
- ³⁹ AGS, *M.P.D.*, 11-29.
- ⁴⁰ AGS, *Estado*, leg. 3504, f. 37.
- ⁴¹ Ivi, f. 85.
- ⁴² Ivi, f. 132.
- ⁴³ AGS, *Estado*, leg. 3505, ff. 3, 4, 10, 29, 30, 31.
- ⁴⁴ R.A. SKELTON, *Introduzione, Civitates orbis terrarum*, Amsterdam 1965, citato da F. MARIAS, *Tipologia delle immagini delle città spagnole, in Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, a cura di C. De Seta, Napoli 1966, pp. 101-117, in particolare p. 111.
- ⁴⁵ *Città d'Europa...*, cit., pp. 17 e 36.
- ⁴⁶ V. CONSOLO, C. DE SETA, *Sicilia teatro del mondo*, Torino 1990, pp. 179-320.
- ⁴⁷ F. MARIAS, *Tipologia delle immagini...*, cit., pp. 111-113.
- ⁴⁸ N. ARICÒ, *Accademiis plaudentibus ...*, cit., pp. LXXVI-LXXXII.
- ⁴⁹ M. VALGUARNERA, *Dell'origine ed antichità di Palermo e dei primi abitatori della Sicilia e dell'Italia*, Palermo 1614.
- ⁵⁰ A. INVEGES, *Annali della felice città di Palermo...*, 3 voll., Palermo 1649-1651.
- ⁵¹ P. CLUVERIUS, *Sicilia antiqua...*, Lugduni Batavorum 1619.
- ⁵² «Eritur Liparen, fumantibus ardua saxis» (VIII, 417); «[...] Vulcani domus et Vulcania nomine tellus» (VIII, 422).
- ⁵³ Da cui il verso: «Quos ego...Sed motos praestat componere fluctus» (I, 135).
- ⁵⁴ «[...] Alpheum fama est huc Elidis amnem/ occultas egisse vias subter mare: qui nunc/ ore, Arethusa, tuo siculis confonditur undis» (III, 694-696).
- ⁵⁵ «Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum,/ trunca manu pinus regit et vestigia firmat:/ lanigerae comitantur oves; ea sola voluptas/ solamenque mali [de collo fistula pendet]» (III, 558-661).
- ⁵⁶ «Postera vix summos spargebat lumine montis/ orta dies, cum primum alto se gurgite tollunt/ solis equi lucemque elatis naribus efflant » (XII, 113-115).