

ITINERA

Numero 4

Anno: 2012

⊙ *Rivista di filosofia e di teoria delle arti*



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI MILANO

ISSN: 2039-9251

Itinera
Rivista di filosofia e di teoria delle arti

ISSN: 2039-9251

Volume N. 4

Anno 2012

Periodicità semestrale

Comitato scientifico:

Thierry Gontier, Renato Pettoello, Paolo Spinicci, Gianni Turchetta

Direttore responsabile: Paolo Bignamini

Direttori scientifici: Maddalena Mazzocut-Mis, Gianfranco Mormino

Redattori-capo: Michele Bertolini, Claudio Rozzoni, Sara Sivelli

Redattori: Maria Luisa Bonometti, Roberta Candia, Raffaella Colombo,
Serena Feloj, Michela Beatrice Ferri, Alessia Gennari, Sonia Ghidoni,
Francesco Mastroeni, Tessa Marzotto, Stefania Matarese, Katia Negri,
Eva Oggionni

Web Master: Ugo Eccli e Francesco Mastroeni

In copertina: *Ipazia* di Anna Masini (www.ninamasina.it)

Registrazione n° 593 del 12/11/2010 del Tribunale di Milano

2010 - Pubblicato in Italia. Alcuni diritti riservati

This opera by *Dipartimento di Filosofia, Università degli Studi di Milano*, is licensed under a Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 2.5 Italia License

Based on a work at <http://riviste.unimi.it>

Dipartimento di Filosofia
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università degli Studi di Milano
Via Festa del Perdono, 7
20122 Milano

<http://itinera.unimi.it>

Itinera
Rivista di filosofia e di teoria delle arti

Numero 4
2012

Introduzione IV

Sezione Monografica - Ipazia: ricostruire un'assenza

Il segno politico di Ipazia nella poesia civile di Pallada
di Gemma Beretta 1

Ipazia d'Alessandria come anello della grande tradizione
filosofica greca *Μήτηρ καὶ ἀδελφὴ καὶ διδάσκαλε*
di Pedro Jesús Teruel 20

Per un'altra retorica della φιλοτιμία: voci femminili, uomini
politici e discorsi pubblici. Considerazioni sulla presenza
dell'etera nell'opera di Platone
di Mariapaola Bergomi 46

Il filosofo e la città
di Raffaella Colombo 70

Ipazia: reinterpretazioni teatrali e romanzesche francesi del
ventesimo secolo
di Adeline Thulard 92

Ipazia, eroina tragica o vittima melò? Un viaggio estetico nel
mito letterario dell'alessandrina
di Roberto Scanu 114

Varia

Gioacchino Di Marzo e la nascita della storia dell'arte in Sicilia
di Luigi Russo 133

Puccini e Simoni: non solo *Turandot*
di Alberto Bentoglio 157

Compassione e linguaggio nelle riflessioni di Montaigne sugli animali <i>di Gianfranco Mormino</i>	175
La “superficialità” del Pop. Dall’ironia di Duchamp all’umorismo di Warhol <i>di Claudio Rozzoni</i>	188
Linee per una morfologia della storia: gli orizzonti metodologici e disciplinari della ricerca storica da Heinrich Wölfflin a Ernst Cassirer <i>di Michele Bertolini</i>	213
Note	
S. K. Langer: simbolo artistico e sentimento <i>di Letizia Silvestri</i>	259
Riti di passaggio: una lettura girardiana <i>di Andrea Grazioli</i>	277
Interviste	
Una chiacchierata con Serena Sinigaglia <i>di Raffaella Colombo e Alessia Gennari</i>	298
Recensioni	
Pour une approche sémiologique de la réception postdramatique <i>di Adeline Thulard</i>	299
<i>Angels in America: uno spettacolo grande</i> <i>di Alessia Gennari</i>	314
Fantasie sulla phantasia <i>di MariaLuisa Bonometti</i>	318
La verità della percezione nella morfologia di Weizsäcker <i>di Carlo Guareschi</i>	323
Il viaggio e il pensiero filosofico <i>di Laura Gilli</i>	333

Gioacchino Di Marzo e la nascita della storia dell'arte in Sicilia

di Luigi Russo

Abstract

Gioacchino Di Marzo (1839-1916) was an extraordinarily productive polygrapher. His work represents the very first attempt to bring to Sicily an approach to the History of Art methodologically and scientifically grounded. Starting from the early *Delle Belle Arti in Sicilia*, Di Marzo declares his adhesion to the Post-Hegelian milieu, although highly contaminated with the still vital heritage of Eighteenth Century culture (Batteux, Winckelmann, Arteaga, etc.). This essay is the first accurate reading according to an aesthetological perspective of the *Introduction* to the text, as it highlights the essentially ambivalent position of the scholar between modernity and tradition.

Non essendo, anzi non essendo più uno studioso di Storia dell'arte – sono, come qualcuno sa, un modesto cultore di Estetica – tengo a ringraziare particolarmente gli organizzatori che mi hanno voluto ospitare in questo Convegno, dandomi il privilegio di parlare stamani insieme a voi.*

Quando, pressati dalla stampa del programma, mi si chiese un titolo per il mio intervento, incerto sul da farsi, me ne uscii molto genericamente con *Estetica e critica d'arte nell'Ottocento*: “sparo col cannone – mi dissi – qualcosa colpirò!”. Poi, naturalmente, venne d'interpretare un titolo così generico, e passai a chiedermi: “cosa si aspettano che io dica, quale ruolo posso svolgere in un consesso storico-artistico?”. Allora ho ipotizzato: “forse il mio ruolo – essendo un Convegno così ricco di entrate, come un lago in cui convergono tanti affluenti – è quello di contribuire a decantare l'insieme, insomma aiutare a determinare l'effetto cocktail”. Come si fa un cocktail? Si mettono assieme liquidi

* Il presente lavoro riprende e aggiorna una relazione presentata al Convegno “Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia” (Palermo, 15-17 aprile 2003) col titolo *Estetica e critica d'arte in Sicilia*. Ciò ne motiva il taglio e il tono.

diversi – la base sarà vodka, sarà whisky, sarà gin, miscelato con altri componenti di base – ma il vero problema è quel “qualcosa” ulteriore che contribuisce ad amalgamare ciò che mettiamo insieme. Generalmente in un cocktail questo “qualcosa”, che i non esperti trascurano o addirittura non sanno nemmeno che esista, mentre la sua funzione è essenziale, è costituito da un “additivo” speciale, che dà il tono generale ed esalta o addirittura fa “precipitare” il cocktail stesso. Spesso questo additivo è l’angostura: quando manca quella goccia d’angostura, il gusto si appiattisce e la miscela non funziona.

“Perfetto – mi sono detto – debbo fare l’angostura di questo Convegno su *Gioacchino Di Marzo*”. La cosa mi aveva tranquillizzato, e in verità anche divertito, e mi ero volto a trasmutarmi in angostura. Ma è sopravvenuto il dubbio, non tanto su cosa significhi fare d’angostura (un ruolo del genere uno può liberamente inventarselo, senza temere censura), ma se davvero fosse adeguata questa metafora, e se la funzione dell’Estetica, quindi il contributo che essa può dare in un Convegno storico-artistico, sia come quella rappresentata dall’angostura in un cocktail, ossia un mero additivo, pur se importante perché fonde ed esalta i sapori. O invece altra è la funzione alla quale dobbiamo pensare per l’Estetica, quando si parla di Critica e di Storia dell’arte? Sono temi annosi e su di essi non voglio affatto impelagarvi; mi limito solo a confessare che la loro soluzione per me è stata, per così dire da sempre, abbastanza ovvia, e mi viene proprio dal mio praticantato di Storia dell’arte, che fu alla scuola di Cesare Brandi. Ora Brandi iniziava i suoi corsi di Storia dell’arte a partire da una lunga introduzione – peraltro molto impegnativa – di Estetica: e solo dopo passava a svolgere il corso di Storia dell’arte. Non era la semplice opzione di uno studioso altamente qualificato in entrambi questi saperi, bensì l’esibizione e l’articolazione esemplare, in una limpida disciplina metodologica, della dinamica che alimenta i diversi versanti dello studio dell’arte. Dunque il rapporto tra Estetica e Storia dell’arte io l’ho sempre visto produttivo-

vamente già nella pratica brandiana, che evidenziava la funzione fondata e preventiva dell'Estetica. Insomma è solo a partire da questa funzione, e in ragione di questa funzione, la quale istituisce la dimensione stessa dell'artisticità come specifico evento culturale, che si determinano le condizioni per la costituzione della Storia dell'arte.

Se è così, la voce dell'Estetica, che immeritatamente impersono in questo Convegno, è davvero quella di aggiungerci una goccia d'angostura? Mette conto allora ripensare alla fenomenologia del cocktail, alla ricerca di un esempio più adeguato. Questo, a ben vedere, può venire da uno dei più famosi cocktail che esistono e che sicuramente tutti avrete delibato: il cocktail Martini. Sapete come si fa un "Martini"? Si prende uno shaker, si mette tanto ghiaccio, si aggiunge il Martini Dry e si agita ben bene. Poi... si getta il Martini! Proprio così: si getta via il Martini. Sul ghiaccio impregnato di Martini si versa il gin, si agita (e non si mescola: come faccio io, in compagnia di James Bond), s'aggiunge la goccia d'angostura naturalmente, si fanno altre pratiche segrete che non vi rivelo, e viene fuori il cocktail Martini. Ecco, a me pare che la funzione dell'Estetica entro i discorsi storico-artistici, sia proprio questa: di realizzare una sorta di "assenza essenziale" come quella che rende possibile il cocktail Martini. Vediamo allora se la cosa funziona anche con Gioacchino Di Marzo.

Non giungo a questo appuntamento del tutto sguarnito, perché mi sono occupato in passato di secondo Ottocento siciliano; ma in modo alquanto diverso. Anni fa ho messo insieme e presentato alcuni significativi scrittori siciliani di cose estetiche dell'Ottocento¹. Non avevo però incluso Gioacchino Di Marzo, troppo tangenziale al tema che investigavo: sapevo chi era e cosa aveva scritto, ma non me ne ero direttamente interessato. Dovendone ora occupare, per provare a cogliere dal sa-

¹ L. Russo (a cura di), *La cultura estetica in Sicilia fra Ottocento e Novecento*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Palermo – Studi e Ricerche", 18, Palermo 1990.

liente dell'Estetica l'opera di Gioacchino Di Marzo è bene fare anzitutto *epoché* e riflettere un momento sulle cose già dette nei nostri lavori.

Gli interventi che mi hanno preceduto sono stati illuminanti per capire i modelli della critica d'arte italiana del Novecento. E però mi chiedo: quei modelli ci aiutano a capire anche Gioacchino Di Marzo? Io ho l'impressione che essi siano, per così dire, "ruotati" rispetto a un Di Marzo, perché prescindono dal ponderare la rottura epistemica che si è determinata a fine Ottocento, sia nell'essere dell'arte che nella sua corrispondente esegesi di critica e di storia. Laddove, se non manteniamo il senso di quella rottura e ne riconosciamo ragioni e modalità, si determina un completo slittamento in avanti dell'asse paradigmatico, che opacizza l'orizzonte concettuale che quella rottura ha preceduto. Non ponderando quella distanza, non legittimandone la diversità, si vanifica allora la possibilità di ogni atto di retroazione e diventa impossibile conseguire l'intelligenza del tessuto concettuale che informa l'operare storiografico del Di Marzo e della sua intera congerie di cultura. In altre parole, corriamo il rischio di relegare Di Marzo e il suo tempo in una sorta di limbo disciplinare, una plaga precritica di bassa frequenza conoscitiva, che non esibisce la specifica dimensione della sua storicità. Allora finiamo col rivolgerci al Di Marzo solo col rispetto verbale che si è tenuti a rendere a un remoto "precursore", il cui profilo ci rimane sostanzialmente estraneo, e parimenti estranee ci restano le sue dinamiche e le sue finalità. Per essere più espliciti: diventa inintelligibile capire cosa voleva dire, e perché l'ha detto come l'ha detto e, uomo di un altro mondo inconiugabile col nostro, possiamo rendere al Di Marzo un tributo solo protocollare, per non dire ipocrita.

Lasciatemi sperare che l'Estetica, analizzando spassionatamente modelli teorici e dinamiche storico-culturali, possa agevolare una adeguata rivisitazione di Gioacchino Di Marzo, recuperando il *background* intellettuale entro cui egli ha operato e mettendo a giorno le questioni che con lui si agitavano nel secondo Ottocento siciliano.

Con questi intenti ho cominciato a leggere Di Marzo. Non tutto naturalmente, perché sarebbe stato impossibile. Viene da chiedersi: “ha mai dormito quest’uomo in vita sua”? È vissuto meno di ottant’anni (1839-1916), ma anche se oggi equivarrebbero forse a cento ha scritto enormemente: un poligrafo delle cose d’arte. Comincia ragazzino, sedicenne, riscrivendo il *Dizionario topografico della Sicilia di Vito Amico* (1855), e già tre anni dopo inizia a pubblicare i quattro celebri volumi *Delle Belle Arti in Sicilia* (1858); continua implacabile a sgranare studi importanti condotti su ricerche originali, come le *Memorie storiche di Antonello Gagini e dei suoi figli* (1868), cui faranno seguito in due volumi *I Gagini e la scultura in Sicilia* (1880); e, in mezzo, una selva di memorie e saggi innovatori che scavalcano il secolo, fra i quali spicca nientemeno che la riscoperta di Antonello da Messina. Se non bastasse, questa attività si accompagna al varo di monumentali imprese editoriali come i ventotto volumi della *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia* (1869-86) e *I manoscritti della Biblioteca comunale di Palermo*, la cui pubblicazione fu interrotta solo dalla sua morte. Un monumento della cultura siciliana.

Per gli interessi presenti mi limiterò all’opera d’esordio, *Delle Belle Arti in Sicilia*², le quali, pur se ripudiate in seguito dall’Autore per qualche giovanile ingenuità d’esplorazione, tuttavia realizzano limpidamente le peculiarità della sua analisi storiografica, e ne fanno un’opera crinale, con cui si può dire che nasce la storia dell’arte in Sicilia. Anzi, mi limiterò alla parte iniziale dell’opera, la sua *Introduzione*, che, per estensione e rilevanza, è una sorta di opera nell’opera³. Del resto, queste pagine ancora ai nostri giorni riscuotono apprezzamento e vengono a ragione considerate «un piccolo capolavoro di sintesi»⁴. Ma

² G. Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV*, vol. 1, Salvatore Di Marzo Editore, Palermo 1858.

³ *Ibid.*, pp. 2-75.

⁴ G. Fagioli Vercellone, *Gioacchino Di Marzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1991, p. 92.

non è solo questo. Solitamente si presenta Gioacchino Di Marzo come una figura di transizione verso l'affermazione della critica d'arte in Sicilia⁵: non si può non concordare, in prima approssimazione, con questa valutazione. In effetti Di Marzo è l'esito di una tradizione di conoscitori siciliani che affonda le sue radici nel Settecento; costituisce quindi l'approdo terminale di un plurigenerazionale lavoro erudito, ossia classificatorio ed enciclopedico delle cose d'arte. Colpisce però che il conquistato rigore sistematico dell'accertamento documentario, mentre diventa funzionale a una capillare celebrazione dell'arte siciliana, propizia nondimeno la percezione della valenza artistica dell'opera d'arte. È proprio questa nuova sensibilità, in Di Marzo filtrata da depurazione metodologica, che rende possibile la nascita della storia dell'arte in Sicilia. E non stupirà constatare che tale traguardo disciplinare è stato propiziato da precisi lieviti estetologici.

Gli intenti *Delle Belle Arti in Sicilia* sono subito dichiarati dall'Autore nella premessa iniziale e motivati con «ardire giovanile» da «l'amore che io sento per le arti di questa cara Sicilia». Così, proclamata la Sicilia «madre di civiltà», forte gli è lo stupore nel vederne «oscura la fama nelle arti del bello». Laddove, già fiorenti le Belle Arti nell'Antichità, al tempo della dominazione araba si «vide progredire maravigliosamente ogni maniera d'arte», e durante l'epoca normanna la Sicilia «precedette l'Italia nello sviluppo dell'arte ortodossa»; eccellenza dell'arte siciliana mantenuta anche dopo, e che nel Cinquecento «spinse la sua scuola di pittura e di scultura al rango quasi di quelle di Toscana e di Venezia». A fronte di ciò, di «tanti e tali artistici tesori [...] ancora in oblio», sarebbe «delitto» non assicurarne riconoscimento e acquisizione. Il fatto è che «pochissimo han detto di tanta virtù i nostri, gli stranieri han taciuto».

⁵ Cfr. S. La Barbera, *Gioacchino Di Marzo e la nascita della critica*, in Ead., *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento*, Flaccovio, Palermo 2003, pp. 31-82.

Già in queste battute d'apertura, che mettono a giorno il traliccio ideologico che informa l'opera, compaiono elementi interessanti. Tralasciando l'amor patrio siciliano, tipicamente ottocentesco, che non teme iperboli e transvalutazioni critiche (e su cui ritorneremo), vale la pena spendere qualche parola sulla censura che il giovane studioso rivolge alla letteratura artistica che l'ha preceduto. È appena il caso di osservare che la polemica con gli studiosi non isolani, i quali non hanno compiuto pellegrinaggio in Sicilia per ammirarne i capolavori, affonda le sue radici nella tradizione della storiografia artistica moderna, nello stesso padre Winckelmann che, pur ponendo l'esigenza dell'esperienza diretta dell'opera d'arte, è arrivato nondimeno a parlare del Tempio agrigentino di Giove Olimpico senza essere venuto in Sicilia (per altro, come si sa, non visitò nemmeno la Grecia e si spinse solo fino a Pompei). Anche gli studiosi successivi non attraverseranno lo Stretto, e ancora ai tempi del Di Marzo la conoscenza dell'arte siciliana non era andata oltre la registrazione degli eruditi locali. Solo anni dopo si compì il famoso viaggio di un Cavalcaselle, e a lungo lo stesso Di Marzo rimarrà unica fonte della conoscenza dell'arte siciliana.

Può riuscire invece più conducente la critica ai predecessori siciliani. A differenza dei quali l'intento del Di Marzo è «di raddensar la materia che le arti siciliane riguarda, e condurne la storia dall'età dei normanni sino ai giorni presenti». Questo programma mette a fuoco pienamente la figura del Di Marzo nella sua peculiarità di studioso di transizione, che incorpora magnificandolo l'antico della tradizione, ma nel contempo apre al moderno degli studi storico-artistici. Come la mossa del cavallo. Infatti, per certi versi Di Marzo è ancora attardato in una prospettiva di ricerca «in controtendenza a quel filone di studi sorto in età romantica che volgeva l'attenzione più allo sviluppo complessivo dell'arte italiana indagata per epoche [...] riprendendo, pur con precise riserve, la particolare impostazione regionalistica della *Sto-*

ria pittorica di Lanzi»⁶; eppure, per altri versi, realizza un salto scientifico-culturale. Fino a quel momento gli studiosi siciliani avevano condotto indagini di respiro municipale, guidate da interessi contingenti per alcune personalità o prodotti artistici locali. Erano stati scritti repertori, biografie, memorie, ma senza un rigoroso accertamento documentario e senza un adeguato impianto storiografico: non a caso la stessa parola “storia” non era stata tematizzata. Quello che invece si propone Di Marzo è di riportare a unità la vicenda artistica complessiva dell’Isola, di comporre una visione articolata del fare arte in Sicilia, attraverso la conversione della tradizione saggistica locale in una lettura sistematica dell’universo artistico siciliano: una storia, appunto. E la riserva che comunque questo progetto storiografico è angustiato dalla sua ottica ristretta, limitata ad un’area geografica regionale, a ben vedere non è del tutto giustificata, e anzi appare poco pertinente. Se non vogliamo leggere il passato con le categorie del suo futuro, si deve prendere atto che il disegno storiografico del Di Marzo guarda alla Sicilia non come regione ma come Nazione, alla quale pertengono peculiarità storico-culturali sue proprie, che legittimano dunque una specifica storiografia.

Diventa allora emblematico l’esergo aristotelico incoativo («Bisogna profittar molto delle cose ritrovate e sforzarci a indagar quanto si è trascurato»⁷) da lui annunciato, più pregnante di tante dichiarazioni di metodo, e che rimarrà la cifra costante di tutta la sua attività. Il punto da verificare, naturalmente, è come questo assunto sia stato attrezzato e realizzato nella prassi storiografica.

Ma prima di condurre questo accertamento, c’è ancora un’ultima osservazione preliminare che conviene fare. Di non piccolo interesse in quanto costituisce uno squillante indice empirico della personalità del Di Marzo, che prima caratterizzavamo come antico e moderno insieme.

⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷ Di Marzo cita: “Aristotile, *Pal.* VII, 9”, laddove in realtà è: *Pol.* ix.10, 1329b.

Anche se viene orgogliosamente rivendicata l'impresa di fare per la prima volta una storia dell'arte siciliana, la parola "storia" non guadagna il titolo dell'opera, che in prima istanza, secondo la dizione tradizionale, viene presentata genericamente, appunto, come *Delle Belle Arti in Sicilia*. Così, pur facendo "storia delle belle arti in Sicilia", l'accento del Di Marzo batte sulle "belle arti" o "arti del bello", piuttosto che sul fatto che se ne faccia storia; paradossalmente la dimensione storica, pur se foriera di un progetto scientifico innovativo, non viene confortata da una preventiva problematizzazione, che rimane sullo sfondo, ma si qualifica solo in ragione di una spontanea evoluzione metodologica.

Intendiamoci, il titolo *Delle Belle Arti* è pregnante e significativo: ma dell'antico che attraversa la modernità del Di Marzo. Va infatti ricondotto a un preciso paradigma indiziario, quello appunto di "belle arti" e dei suoi modelli teorici. La nozione di "belle-arti", com'è noto, è una elaborazione tipicamente settecentesca che entra in crisi nel secondo Ottocento, con la crisi del concetto di bello e di arte bella. Siamo dunque ancora in presenza degli scenari estetologici aperti a metà del Settecento da Batteux⁸ e che mantengono validità fino a Di Marzo e addirittura per qualche decennio dopo: ancora agli inizi del Novecento tale questione serpeggia nella cultura artistica, progressivamente svuotata dalla crisi della Modernità e dalle lacerazioni prodotte dalle Avanguardie storiche.

Sarebbe interessante fare una "zummata" sul destino della nozione di "belle arti" in Sicilia, dove è presente sia prima di Batteux, nell'accezione vasariana aggregante le arti figurative, sia dopo Batteux. Basti dire che, pur presente⁹, in Sicilia è sostanzialmente manca-

⁸ Ch. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte a unico principio* (1746), Aesthetica, Palermo 2002⁴.

⁹ Cfr. ad es. S. La Barbera, *Giuseppe Maria Di Ferro teorico e storico dell'arte*, in *Miscellanea Pepoli, ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio*, Museo

ta l'apertura teorica che il secondo Settecento europeo sviluppò a partire da quella nozione, che in un Di Marzo sopravvive nell'accezione cristallizzata ottocentesca, e segnata posthegeliana. Tuttavia, pur se non produce illuminazioni teoriche, l'orizzonte culturale intitolato alle "belle arti", e dunque la dinamica arte-bello, è assolutamente determinante in Di Marzo. Basta constatare che il primo tema affrontato nell'Introduzione alle *Belle Arti* s'intitola in modo illuminante: «Essenza del bello artistico». Ecco dunque che subito l'Estetica¹⁰, un po' come il Martini "essenza assente", pone le condizioni basiche per qualificare e articolare la sua proposta critica, generando come vedremo categorie squisitamente storiografiche. O, diversamente detto, affinché si compia il passaggio dall'erudizione storico-artistica settecentesca a una vera e propria "storia dell'arte" siciliana.

Come avvisavamo, l'*incipit* dell'opera s'inscrive in uno scenario speculativo posthegeliano: «Il bello, secondo alcuni, consiste nell'armonico accoppiamento dell'idea con la forma. L'idea costituirebbe a loro senno l'intelligibile, la forma il sensibile, per via del quale l'intelligibile si rappresenta. Ogni individuo, qualora riveli l'idea compiuta della specie cui appartiene, è bello». Si tratta di uno scenario, in verità, alquanto meccanico, e per nulla consapevole delle gravi turbative che l'avevano oramai intaccato. Siamo nel '58 e non si può, per esempio, non ricorda-

regionale Pepoli, Trapani 1997, pp. 147-166. Anche il Di Ferro nel 1808 pubblicò un'opera intitolata *Delle Belle Arti*.

¹⁰ Vale la pena segnalare che l'Estetica, *explicitis verbis*, vanta in Sicilia una presenza molto precoce. Già nel 1815 la Regia Università degli Studi di Palermo istituì una cattedra con questo nome, esplicitato come "Teorie filosofiche dell'arte", e nei decenni successivi non mancarono numerose opere che, con varia progettazione disciplinare e pur discontinua fortuna, si rivolsero a questo nuovo sapere. Solo dopo la metà del secolo, proprio intorno agli anni del Di Marzo, questa specificità siciliana si opacizzò, ma per partecipare al nuovo orizzonte scientifico dell'estetica italiana del secondo Ottocento. E piace ricordare che questa nuova costellazione troverà nello studioso siciliano Nicolò Gallo, così tanto apprezzato da Benedetto Croce, una delle sue voci più rilevanti. Su questi temi, cfr. F.P. Campione, *La nascita dell'estetica in Sicilia*, "Aesthetica Preprint", 76, 2006, e I. Filippi, *Nicolò Gallo. Un contributo siciliano all'estetica*, "Aesthetica Preprint", 14, 1986.

re che già cinque anni prima Rosenkranz aveva pubblicato l'*Estetica del Brutto*¹¹. Eppure Di Marzo liquida il brutto in termini ancora settecenteschi: «Qualora all'incontro l'idea della specie a cui appartiene non è compiutamente appalesata, allora è più o meno brutto, a misura che più o meno dal tipo specifico si allontana». In altri termini, non si spinge al di là dell'osservazione standardizzata che quando l'idea non traduce limpidamente in forma sensibile il modello ideale dell'oggetto si determina il brutto.

Quello che importa tuttavia è che il Nostro, pur con queste non esaltanti premesse, gioca una serie di trame teoriche che gli daranno frutto storiografico. È utile quindi annotare come spieghi la dinamica della produzione artistica: «nell'arte vi ha concetto ed esecuzione, quindi una mistura d'intelligibile e di sensibile, un accoppiamento d'idea con forma. [...] L'artista attinge le idee dalle tradizioni popolari [...] Egli eleverà secondo l'altezza del suo genio i concetti che attinge dal popolo, li raffazzonerà in un modo tutto proprio, ma non se ne scosterà giammai». Questo postulato conduce a un importante corollario: «Secondo dunque le idee che regnano in un dato popolo e in dato tempo l'arte sarà più o meno eccellente per questo rispetto». Viene posto così un vincolo, un sorta di determinismo estetico a priori, nel senso che non tutte le idee sono buone, e se lo sono, lo sono a seconda delle condizioni culturali del popolo che le ha espresse. Si dispiega quindi un ventaglio aperto di possibilità formali, una fenomenologia di applicazione virtuale da verificare empiricamente nella storia.

La prima importante distinzione istituita da Di Marzo è fra l'arte antica – quella che egli *tout court* chiama pagana – e quella cristiana. Egli le accredita entrambe, seppure per ragioni differenti. L'arte pagana è arte “umanistica”, è una personificazione delle forze della natura e delle facoltà umane, rappresentate a modello dell'uomo. Essa sembra dunque particolarmente deputata alla manifestazione sensibile

¹¹ K. Rosenkranz, *Estetica del Brutto* (1853), Aesthetica, Palermo 2004³.

dell'idea, di cui appare più immediata la traduzione formale. L'arte cristiana, all'opposto, che ha alla base il senso del divino e come referente non una forma chiusa ma infinita, sconta i limiti della sua traduzione sensibile. Per certi versi, Di Marzo conferisce il primato all'arte pagana, perché ha un transito sensoriale privilegiato e lineare («Nell'arte pagana [...] gli artefici [...] seppero per felice ispirazione cogliere la forma più perfetta che da mente umana si possa immaginare»); per altri versi, gli appare invece più importante l'arte cristiana perché il contenuto, l'idea che sta alla sua base, è più alto («L'arte cristiana supera immensamente nelle idee l'arte pagana»). È appena il caso di osservare che viene qui attivato un tradizionale modello ermeneutico di stampo ideo(teo)logico. Ad esempio Dennis, ai primi del Settecento, parimenti valorizzava Milton in confronto a Omero, perché se il poeta inglese è meno grande di quello greco, grazie alla religione cristiana, che è più grande di quella pagana, egli lo supera¹². La conclusione del Di Marzo, tecnicamente aporetica («L'artista non può mai attingere il bello perfetto. Il bello pagano è manchevole nell'idea; il bello cristiano nella forma»), per ragioni storico-culturali finisce con l'assegnare il primato all'arte cristiana: «Poiché la forma dee servire all'idea, e l'arte debbe avere uno scopo degno dell'uomo, dove il senso serve alla ragione, non può ricusarsi che l'arte cristiana assolutamente parlando vinca la pagana».

Queste categorie, che vado presentando – e me ne scuso – in modo molto sbrigativo, diventano maglie storiografiche di cui Di Marzo fa tesoro per “mappare” il panorama della cultura artistica siciliana. Scrive: «È noto come la Sicilia nelle arti antiche fosse gloriosa. Importanti vestigia abbiamo già della primitiva architettura di quegli oscuri abitatori le di cui origini vanno oltre i tempi e si confondono col mito dei famosi Ciclopi». In questo recupero del valore della preistoria, è appena il caso di osservare che Di Marzo è in linea con la coeva cultura europea.

¹² Cfr. J. Dennis, *Critica della Poesia* (1704), Aesthetica, Palermo 1994.

Piuttosto, mi ha sempre colpito il fatto non che la Sicilia sia importante per noi (cosa che, in verità, abbiamo spesso dimenticato), quanto fosse importante per Platone e Aristotele: cioè che per gli Antichi Greci fosse la terra del mito, la terra dell'*arché*, la terra in cui Ulisse incontra le sue avventure. In Di Marzo si assiste al recupero di questo inizio, di questo *arché* storico che però – ed è questo il punto – è anche *primum* fondante dell'artisticità. Infatti, in ragione di quell'inizio, quando compare l'arte antico-pagana, «la Sicilia trasformò l'immensità del carattere egiziano o etrusco nel sentimento della bellezza che fu proprio della Grecia, con un carattere nazionale invariabile, null'altro che siciliano». Assistiamo allora alla fondazione di un vero e proprio *ethnos* siciliano, ossia alla rivendicazione di una tipologia antropologica marcata *ab origine*: «La religione, che favoriva potentemente le tendenze dell'arte, perché fondata sulle idee sensibili, con una teologia di miti e di simboli, assumeva già le forme nazionali». Il mito, l'intera mitologia greca viene così riscritta in chiave siciliana. Giove, cui «si attribuiva il dominio dell'Etna», diviene «Etnè», e lì aveva «la fucina Vulcano»; Plutone rapì Proserpina «per le campagne di Enna»; e se «Diana proteggeva Ortigia, [...] Venere ebbe in Erice il suo soggiorno prediletto»; «Minerva tenne Imera» dove fece «sgorgare le acque termali per ristorare Ercole»; e infine «Cerere fu il nume tutelare della Sicilia per la feracità del suolo, e città moltissime, e fiumi, e monti ebbero protettori i numi, e ninfe, ed eroi». Si dispiega dunque un pantheon siciliano che garantisce la peculiarità storico-culturale dell'Isola. Ma l'universo religioso è anche il catalizzatore (le hegeliane “forme dello Spirito”!) che conclama l'eccellenza dell'arte siciliana: «Tanta influenza della religione prevaleva nell'arte, presentando gli Dei con sembianze e passioni umane, nobilitate al più eccelso segno, con un carattere di originalità che francamente scaturiva dalla potenza dell'immaginazione».

Il secondo paradigma decisivo di questa intelaiatura è tributario dell'impianto ermeneutico elaborato nei *Gedanken* di Winckelmann¹³. Quello che Winckelmann aveva attribuito al mondo greco – quelle condizioni irripetibili: l'eterna primavera, il senso innato della bellezza fisica, il benessere sovrano, che furono il modello perduto di un'imitazione che rese possibile la nascita dell'arte classica, e che i moderni possono sperare di conseguire solo imitando le opere greche – Di Marzo lo riferisce alla Sicilia: «Così alla perfezione della forma, non mai dell'arte, si ebbe altresì un elemento della natural bellezza. Poiché la natura colle sue migliori produzioni apprestava bellezze supreme da imitare». Lo dimostra «una statua, che riuscì uno de' migliori capolavori dell'arte greca»: la *Venere Callipiga*. Infatti la famosa statua di Venere ritrovata dall'archeologo Saverio Landolina nel 1804, «uscita dalle campagne di Siracusa, di un'arte tanto squisita che al parere di alcuni vince perfino la Medicea, si deve alla venustà delle forme siciliane». E, facendo il verso al celebre *topos* di Zeusi, che per raffigurare Elena selezionò cinque tra le più belle fanciulle di Crotona¹⁴, ricorda che Ateneo narrava di due bellissime sorelle di Siracusa proclamate *callipigie*...

Di Marzo, proprio come aveva fatto Winckelmann per la Grecia, spinge il suo elogio della Sicilia antica fino a magnificare tutte le sue coordinate socio-culturali: «Nelle siciliane repubbliche fiorivano le arti e le scienze; [...] il lavoro non veniva giammai meno; perché la prosperità di uno stato porta con sé l'operosità e il progresso», così a Siracusa come ad Agrigento. «La ricchezza dei cittadini cagionava l'abbondanza dei lavori; le condizioni dello stato lasciavan libere agli artefici le idee, libero l'eseguire; la religione offriva un campo spazioso, non discordando dai principii dell'arte perché rappresentavano i proprii; la natura

¹³ J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'Imitazione* (1755), Aesthetica, Palermo 2001².

¹⁴ Cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 36, tr. it. *Storia delle arti antiche*, Rizzoli, Milano 2000, p. 185: «ma fu, del resto, così esagerato nella diligenza che, dovendo fare per gli Agrigentini un quadro da dedicarsi a pubbliche spese nel Tempio di Hera Lacinia, volle prima esaminare le loro fanciulle nude e ne scelse cinque come modelle affinché la pittura rappresentasse ciò che di più perfetto c'era in ciascuna di esse».

stessa concorrevano colla sua bellezza ad apprestare immagini e modelli per migliorare la forma; dovevan dunque le belle arti essere spinte alla sua più grande eccellenza in quanto alla perfezione sensibile». Con totale inversione Nord-Sud, nella Sicilia antica si era dunque realizzato il *maximum* antropologico: un Eden di tutte le condizioni vitali, culturali e artistiche.

Siffatto primato fa aggio addirittura sulle vicende artistiche della stessa Grecia: «La più grande gloria della Sicilia negli antichi tempi consiste nell'aver essa preceduto la Grecia nell'architettura dorica e primamente imitativa». Di Marzo attribuisce alla Sicilia la progenitura dell'architettura: già la bellezza della statuaria siciliana è pari a quella greca, ma il tempio greco, prim'ancora che nell'Ellade, nasce in Sicilia. A questo riguardo, a dire il vero, il giovane studioso mette le mani avanti: «Ma perché le nostre parole in stabilire la precedenza di quell'architettura in Sicilia per mezzo di tali monumenti non possano sembrar sospette di soverchio amor patrio, invociamo il suffragio del Cantù». Il riferimento è a quanto scritto nel primo volume della *Storia degl'Italiani*, pubblicata a Palermo un anno prima, che combinato con le osservazioni dell'archeologo Raoul-Rochette, autorizza Di Marzo ad assegnare alla Sicilia tale primato. E se «l'antica grandezza di quest'isola» non ha avuto il riconoscimento che merita, lo si deve solo al caso sfortunato che «ai nomi dei grandi architettori di Sicilia fece ingiuria il tempo, distruggendone la memoria». Ciò per fortuna non fu per altra massima realizzazione artistica siciliana, la pittura, grazie alle personalità di Ierone da Lentini e Demofilo d'Imera, che «coltivarono con gran successo la pittura; anzi quest'ultimo ebbe discepolo il famoso Zeusi, onde la perfezione di quell'arte nella Grecia fu quasi alla Sicilia dovuta». Nientemeno...

L'avvento della dominazione romana appiattisce la supremazia della Sicilia nel campo delle arti, che già in quell'epoca avevano cominciato il *trend* della loro decadenza. Tuttavia nell'Isola tale declino trova

dei momenti di alta manifestazione che valgono a riscattarla dalla generale regressione: «L'arte dunque, anziché tendere alla perfezione ed alla bellezza, mutato il suo elemento, si sviluppava nel magnifico, accostando talvolta al sublime». E comunque da «innumerevoli monumenti, dei quali rimangono preziose ruine, ben si scorge come quest'isola, divenuta provincia del romano imperio, mantenne la sua grandezza».

Con la caduta dell'Impero romano e con l'avvento del Cristianesimo, la Sicilia non annovera momenti alti di realizzazione artistica perché i Bizantini non hanno lasciato tracce significative del loro passaggio. Anche in questo periodo nondimeno si può additare un merito dei Siciliani: mentre il Concilio di Nicea dibatteva sulla liceità dell'uso delle immagini sacre, in Sicilia si attuava una dura resistenza alla furia iconoclasta (in verità, è ben documentato l'importante ruolo politico svolto, per esempio, dal diacono di Catania Epifanio durante le discussioni nicene¹⁵). «Il che – scrive ancora Di Marzo – dimostra come fosse caro l'uso delle immagini ai siciliani».

Per la storia del panorama artistico siciliano, dopo l'altissima affermazione nell'Antichità, il secondo momento fondamentale è costituito dal periodo della dominazione musulmana. Qui Di Marzo si trova la strada spianata da quanto aveva ben dissodato Michele Amari nella *Storia dei Musulmani di Sicilia*. Gli Arabi, pur non producendo immagini, praticavano una serie di attività figurative, diremmo oggi, di estrema raffinatezza, e «scossero gli animi con quel sentimento iperbolico che scolpivano dovunque, e così riuscirono a sollevare il genio e ad eccitare il sentimento dell'arte». Grazie ai Musulmani dunque nei Siciliani si è sviluppata quella sottile sensibilità figurativa che propizia l'altra grande epoca di splendore artistico, l'arte arabo-normanna, un'arte squisitamente siciliana: «È nostra perché in Sicilia ebbe la sua origine, e fra noi si mostrò sin dai suoi principii sublime e augusta. [...]

¹⁵ Cfr. L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Aesthetica, Palermo 1999².

È nostra perché ha scolpito quel carattere che la distingue da ogni altra, quel carattere sublimemente poetico ch'è proprio della Sicilia». E considerando l'inizio dell'arte italiana, individuato dal Vasari nel Tre e Quattrocento toscano, Di Marzo dichiara stupore che in Sicilia si fossero già prima sperimentate tecniche figurative all'avanguardia: «Gran meraviglia desta però il vedere come qui si dipingesse a fresco assai prima che Giunta Pisano in San Francesco d'Assisi. [...] Ella è pur gloria non poca per la Sicilia, di aver preceduto il continente d'Italia in tai passi, che poi si attribuì in appresso come propri». E arriva a entrare in polemica con lo stesso Vasari, che «ignorando i nostri anteriori monumenti» non riconobbe «che l'arte di lavorare il marmo, già conosciuta mirabilmente dagli antichi, indi perduta, si debba ai siciliani, che nel tempo dei normanni l'adoperarono, non mai a Leon Battista Alberti ed a Francesco di Tadda». Povero Vasari, che «non seppe che la Sicilia era stata allora il paese artistico per eccellenza»!

La *pietas* nazionalistica del Di Marzo non demorde neanche tratteggiando le vicende che seguirono il declino dei Normanni perché, pur nella decadenza, la Sicilia non conobbe momenti di vera eclissi artistica. Anche «senza Cimabue e Giotto, geni grandissimi che in Italia risorsero il vero spirito artistico, la Sicilia nel secolo decimo quarto presenta quasi nel medesimo sviluppo le sue arti, mercé del genio dei suoi figli. Il quattrocento fu maggiormente glorioso, perché dischiuse alle arti la via che poi calcarono con vanto immortale nel secolo appresso, emulando in parte ed in parte superando l'antichità». La figura di Antonello da Messina, come approfondirà in seguito lo stesso Di Marzo, sta certo alla pari con i più grandi geni artistici del secolo. Egli aggiunge anche dei nomi, che francamente lasciano un po' freddi (mi riferisco ad Antonello Crescenzo e Tommaso de Vigilia), per propiziare comunque la conclusione: «E mentre l'Italia vantava le produzioni del Masaccio, di Giovanni da Fiesole, del Lippi e di più altri, le opere dei siciliani non ne temevano il confronto delle migliori». Anche qui, quando i Sici-

liani non erano primi, si avvicinavano però molto ai più grandi. E d'altra parte anche nella scultura del Quattrocento la Sicilia espresse nomi di prim'ordine: Domenico Gagini per tutti. E per il Cinquecento, l'epoca di massimo fulgore delle arti, Di Marzo si rimette a colui che a buon diritto può essere considerato il suo immediato predecessore nello studio della cultura figurativa siciliana, Giuseppe Meli. «Noi – scrive Giuseppe Meli, invitto sostenitore della moderna pittura siciliana – [...] non abbiamo di certo uomini da comparare a Leonardo, a Raffaello, a Michelangelo; ma le opere dei nostri artefici gareggiano con quelle del Vannucchi, di Giorgione e di Tiziano». Ma il Nostro si spinge oltre, fino a introdurre un audace parallelo tra Antonio Gagini e Michelangelo e concludere implacabile: Gagini è «Raffaello in confronto a Michelangelo».

Parimenti istruttiva è la spiegazione di quello che avviene in Sicilia quando entrano in crisi nel Sei e Settecento le arti, prima col Manierismo e poi col Barocco e il Neoclassicismo. Adottando i modelli di lettura del suo tempo, Di Marzo si pronuncia per una condanna radicale di quelle stagioni artistiche, ma anche quei periodi di decadenza artistica non furono in Sicilia momenti di completa eclissi: «Mentre però in Italia l'arte era caduta nel barocchismo, in Sicilia, sebbene travolta dai sani principii per desiderio di magnificenza e di profusione, si contenne dal rompere ogni argine al buon senso». Insomma, pur mosso «il passo più gigantesco alla decadenza», spunta sempre in Sicilia qualche virtuoso capace di non demeritare e salvare l'onore della Patria siciliana. Per esempio Novelli, meno viziato di altri «perché dedito altresì all'architettura e quindi studioso di prospettiva», si salva in corner: «fu assai commendevole per energica verità, per gusto di colorito, per valentia nel comporre». Del resto Di Marzo trova strada facile nel mettere sul piatto della Sicilia, tra la generale decadenza, «due valorosi artefici, degni dell'epoca anteriore; uno nella scultura, l'altro nell'architettura. Il palermitano Giacomo Serpotta, modellatore in stucco, tolse dalla na-

tura un ingegno dotato di rapidissimo concepimento e d'immensa vivacità di sentire; sdegnò gli sfrenamenti dei suoi contemporanei [...] e diede alle sue opere innumerevoli quella vita, quella grazia, e sovente quell'espressione che non conobbe alcun altro al suo tempo né in Italia né altrove. [...] Intanto Filippo Juvarra, famoso architetto messinese, coglieva gran vanto in Italia e nella Spagna e specialmente in Torino ed in Madrid». Due vertici, questa volta, di cui sicuramente neanche oggi si può dubitare.

Né l'approccio celebrativo del Di Marzo muta quando entra in scena la stagione neoclassica, quella di «Mengs, che fu il più pazzo adoratore delle arti pagane, aiutato ed encomiato dall'Arteaga e dal Winckelmann». Se il gusto dell'epoca declinava verso la servile imitazione dei modelli classici, la Sicilia, grazie ai suoi anticorpi genetici, riuscì a non farsi travolgere dalla funesta influenza: «gli edifici di Giuseppe Venanzio Marvuglia [...] dimostrano come senza copiare le proporzioni dei greci monumenti egli inventasse con vivace fantasia, adattando all'epoca nostra le forme e le decorazioni dei greci, rimodellandole nel proprio sentire». Ma addirittura, ancora una volta, non mancò qualcuno che «mostrò una gran potenza d'immaginare, di comporre, di eseguire». Si tratta dello scultore Valerio Villareale, le cui «preziose opere» lo collocano «in un posto eminentissimo nella storia delle arti italiane». Per essere più espliciti, tocchiamo il livello di un Canova, perché se Villareale «non può considerarsi pari al Canova per esattezza squisita nell'eseguire, lo vince talvolta per slancio d'immaginazione ed ardire di lavoro». E, da iperbole in iperbole, Di Marzo tranquillizza che anche «la pittura nostra» può vantare eroi che hanno reso onore al «genio artistico dei siciliani», riferendosi a onesti operatori come Mariano Rossi e Giuseppe Velasquez, che assicura meritino «lodi degne soltanto di Raffaello e di Michelangelo». *Sic!*

L'indagine del Di Marzo, anzi la «sposizione precisa dello stato delle belle arti siciliane», si spinge fino ai suoi anni, all'«età vivente» come si

esprime, nella quale trova ancora artisti come Salvatore Lo Forte, Andrea D'Antoni e Giuseppe Meli «che stanno frai migliori della penisola», e si dichiara fiducioso nel fatto che «a ristabilire l'arte nazionale tende bensì una schiera di artefici giovanissimi, ma ardenti d'ingegno ed indefessi nello studio, elette speranze della patria».

Un po' a sorpresa, l'*Introduzione* del Di Marzo si conclude con una sorta di postilla nella quale, effettuando uno *hysteron proteron*, analizza la letteratura critica e professa significative dichiarazioni metodologiche. Sono riflessioni interessanti, e in un certo senso costituiscono il *clou* della trattazione, perché rimettono in linea, allargandole e argomentandole, le sintetiche dichiarazioni d'apertura che abbiamo prima riferito, e fissano nitidamente la sua misura di studioso.

Catalogando la letteratura sull'arte siciliana Di Marzo separa nuovamente antico e moderno. Poiché «la Grecia stessa e Roma avevano in quest'isola un'emula gloriosa per potenza e per civiltà, poiché sovente le arti e le scienze procedevano qui al proprio sviluppo e da noi si estendevano agli stranieri, non mancarono scrittori tra gli antichi e tra i moderni che la prisca virtù ne commendassero». Esprime dunque consenso alle trattazioni che tanti studiosi, dal Serradifalco al Pancrazi, hanno fatto dell'arte antica siciliana.

Le dolenti note suonano invece nello studio del moderno: «Nessuna illustrazione vi ha compiuta, ma solo qualcuna parziale o sopra un'epoca, o sopra artefici d'una città, o sopra un solo artefice o singoli monumenti artistici». Se continua a mantenere validità ai suoi occhi la monografia del Serradifalco sul duomo di Monreale e le chiese siculo-normanne, facendo i conti spassionatamente con i lavori degli altri studiosi siciliani (dal Baronio all'Emiliani Giudici) non può nascondere la sua delusione per i limiti di questa tradizione. Ma il suo accento diventa grave scorrendo la bibliografia degli studiosi non isolani. A cominciare dal Vasari («non pensò mai di visitare quest'isola; [...] attribui

tutto ai suoi Toscani, senza far motto dei nostri») al Baldinucci («tranne i siciliani di tutti scrisse»), da Lanzi («tanto viaggiò e vide, ma non istimò degna di studio questa nostra patria») al Cicognara («fece memoria appena di tre o quattro dei nostri artefici, perché vissero e lavorarono in Italia e vi tennero rinomanza»): la Sicilia ha scontato sempre il peccato originale della sua insularità. E se, regolarmente, anche il Rosini «che visitò gran parte dell'Italia sino a Napoli [...] non credette utile di valicare il Faro», muove «indegnazione di quanti siam figli di questa terra il non sentirci tampoco nominati dal Ranalli». Talché, infine, è da ritenere grande occasione mancata quella del Cantù, che venne in Sicilia e «rende giustizia alle nostre arti antiche, parlandone con somma riverenza; ma non va più oltre dei normanni, poiché più in là non ne ebbe ragguaglio». E non basta a risarcire l'Isola la constatazione che i disinteressati viaggiatori che l'hanno visitata «manifestarono sempre nei loro scritti meraviglia ed amore per le belle arti di Sicilia».

Ecco allora, a fronte di questa annosa *defaillance* culturale, che ha descritto la Sicilia come un deserto artistico appena lenito da ristrettissime ed eccezionali oasi, o non l'ha descritta affatto rimuovendola attraverso la pratica del silenzio, «in sul verde degli anni e dell'intelligenza», si mobilita Di Marzo. Il suo è un impegno etico, prima ancora che strettamente scientifico, suscitato sì dall'amore «per le patrie arti», ma eccitato dallo scandalo di constatare «l'altezza del loro merito e l'oscurità in cui giacciono». E dunque la *pietas* nazionale diventa progetto politico, mirato a dimostrare «agli stranieri che non è vano lo studio dei nostri monumenti, ed esortarli che prima di scrivere dell'universa Italia vengano qui e veggano, e non ci appartino dalla gran famiglia degli stati italiani». Il giovane studioso ha chiaro che compiere questo passo mai prima tentato sarà «arduo cammino», e non nasconde un brivido d'orgoglio nel constatare che è un cammino «da pochi in brevissima parte calcato, intero da niuno».

Come condurre l'impresa? «Chi guiderà i nostri passi nell'intrapreso aringo?». L'ambizione di disegnare per la prima volta il panorama organico dell'arte siciliana di quali strumenti si dovrà dotare? E qui, sul finire della trattazione, in poche dense pagine, appare la tematizzazione della prospettiva di ricerca innovativa che aveva operato di fatto e senza nome nelle analisi precedenti. Vediamo nascere come *in vitro* il modello della storia dell'arte siciliana del Di Marzo. Dismesse le prassi della raccolta erudita, egli osserva che le arti sono un fatto storico, che prende vita e si determina nel crogiolo formativo degli eventi complessivi dell'intera società: «La storia abbiam preso quindi per guida nei nostri studi; [...] attingendo le condizioni e lo spirito delle epoche diverse, ne abbiamo talvolta ricavato conseguenze utilissime». I monumenti sono muti e il loro silenzio ne rende oscura l'indagine lasciando la mente nell'incertezza: la storia rischiarà la loro conoscenza. «In tal guisa e non altrimenti potrà sapersi perché da tale o da tal altro spirito fossero dominate le arti nei vari tempi, perché tali o tali altri soggetti trattassero, o questo o quello stile tenessero». Questo assunto metodologico generale è pienamente verificato anche dalle vicende siciliane che denotano piena coincidenza fra arti e vita sociale. Possiamo dunque parlare in senso forte di «arte siciliana» e possiamo legittimarne una specifica analisi storiografica: «è mestieri che si riconoscano nel loro sviluppo, nei loro progressi».

Rimesse le vicende artistiche all'orizzonte delle dinamiche storiche, Di Marzo è però attento a preservare e qualificare lo “spirito dell'arte”, ossia a non far annegare l'arte nella storia e salvaguardarne i caratteri specifici: «Il solo studio dei tempi non basta; poiché esso giova in special guisa a mostrare le cagioni delle diverse vicende, a mostrar l'arte non mai». Esiste infatti un'analisi «esclusiva allo studio sulle opere artistiche, [...] che domanda una delicata ed indefessa educazione sulle opere artistiche». Tale analisi è cosciente di non potersi esercitare su una materia univoca, perché ha a che fare con una polidimensionalità

complessa, alimentata da un coacervo di stili, istanze, sensibilità plurime che entrano in gioco nel mondo dell'arte. «A ben giudicare dell'arte è mestieri di mente forte e di memoria tenace, perché si ritengano le caratteristiche variissime di ogni epoca, di nazioni diverse, e più di ogni altro di tutti gli artefici che vi fiorirono, per non confondere tra loro le scuole innumerevoli, o coi maestri gli allievi e gl'imitatori». Alieno da ogni trionfalismo critico, conscio della sua fallibilità, Di Marzo rimarca l'aleatorietà del giudizio estetico, che «non può giammai attingere perfezione» ed è tenuto ad accontentarsi «di una sufficienza modestissima».

E però, compiuto un rimarchevole salto di prospettazione metodologica, con un'apertura al "moderno" che allinea il dibattito siciliano alle proposte emergenti del suo tempo, un po' delude che Di Marzo manchi il passo finale. Dopo aver preservato l'autonomia dell'esperienza estetica ed evidenziato la problematicità della sua valutazione, non riesce, diremmo oggi, a fondare un'ontologia dell'opera d'arte e ne rimette l'apprezzamento al gusto dei competenti. Non trovando regole di fruizione, nel timore di divenire «giudice ingiusto», si ritaglia il ruolo di «umile osservatore». Saggiamente professa: «noi, prima di pronunziare, non dico il giudizio, ma il sentimento nostro, procureremo di munirci di documenti estrinseci al carattere ed al merito delle opere [...] donde potere attingere con evidente certezza i giudizi, e provare o ribattere le impressioni». Ma questo rigore filologico, questa acribia conscia della sua fallibilità, si smarrisce proprio dinanzi alla peculiarità dell'opera, al valore artistico dell'opera d'arte: «Allorché manca nei più importanti periodi questo rifugio, e lasciato in balia di sé medesimo diffida delle sue stesse impressioni il prudente osservatore, egli è mestieri allora che ricorra ai più valorosi ed ai più dotti tra i viventi in tal materia, perché essi, anziché un individuo laico all'arte, decidino [...]: laudabile è il dubbio, l'ardire è delitto». È un limite che sa ancora di "antico", di Settecento, di ritorno del rimosso.

Così discettava Gioacchino Di Marzo nel 1858, alle soglie della scomparsa del suo microcosmo culturale, alle soglie dell'Unità d'Italia. Disegnando per la prima volta le vicende artistiche della sua amata Sicilia, coniugava antico e moderno: in parte liquidando l'antico, in parte aprendo il moderno. E così con lui, in questo ritmo pendolare, nasceva la storia dell'arte in Sicilia.