

Aesthetica Preprint

*La nascita
dell'estetica in Sicilia*

di Francesco Paolo Campione



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*, commercializzata in libreria) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, bibliografie e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7-1-1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

76
Aprile 2006

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2005, responsabile scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Francesco Paolo Campione

*La nascita
dell'estetica in Sicilia*

A Gioele

Indice

I – La stagione dell'estetica	
1. La scena di un esordio	7
2. Un nome per l'estetica	6
II – Archeologia (ed) estetica	
1. Il gesto di una Venere	27
2. Il colore delle metope	33
3. Archeologia e immaginazione	39
III – L'estetica in Sicilia	
1. La seduzione della grazia	49
2. Antichi e moderni	60
3. Tra libertà e reazione: due trattati d'estetica a cavallo del Quarantotto	65
4. Una fine per un inizio	71

I – *La stagione dell'estetica*

1. *La scena di un esordio*

La stagione dell'affermazione dell'estetica in Sicilia, stagione certo tardiva eppure assai operosa, dura di fatto mezzo secolo. Sullo sfondo di vicende storiche turbolente, fra rivoluzioni e velleità autonomiste puntualmente frustrate, l'estetica "germina" nell'Isola in quel periodo compreso – all'incirca – tra l'avvento della Repubblica Partenopea (a seguito del quale i sovrani borbonici dovettero riparare in Sicilia) e la caduta dello stesso regime, alla vigilia dell'Unità. Un cinquantennio, o poco più, lungo il quale gli intellettuali isolani sono impegnati in una lunga (ma non meno sterile) battaglia a dimostrare i caratteri peculiari della cultura siciliana, nell'intento di ritagliarle uno spazio riconoscibile nel panorama europeo. Altrove ¹ notavamo come nel corso del secolo precedente la cultura siciliana, seppure in modo del tutto asistemico e in domini di pensiero estranei alla riflessione filosofica e artistica, avesse disegnato i tratti di una "cultura estetica" la quale, piuttosto che frutto di consapevoli aperture al coevo dibattito estetologico, pareva il risultato di una autonoma elaborazione, o d'intuizioni largamente inesprese. L'estetica, anche in quanto "termine" scientifico, in Sicilia è prodotto eminentemente ottocentesco e prima del XIX secolo essa non compare nemmeno nel lessico più specialistico della cultura. È sintomatico, in tal senso, che il primo nell'Isola a utilizzare la parola "estetica" sia un erudito dell'inizio dell'Ottocento, Giuseppe Maria Di Ferro, che nel suo ponderoso *Delle Belle Arti* ² aveva frainteso il significato di quel "neologismo", facendone una specie di sinonimo di "simmetria" (peraltro egli aveva utilizzato il termine in funzione aggettivale) opposto e correlato a "patetico". L'estetica, è dunque il caso di dirlo, in Sicilia comincia con un malinteso.

In verità i tentativi di impiantare in Sicilia una teoria delle arti, sia pure non ancora estetologicamente fondata, prendono avvio già dal secondo decennio del XIX secolo, in un contesto certamente non specialistico (diremmo anzi dilettesco) in cui gli echi non spenti del dibattito settecentesco tornavano adesso utili in funzione "didascalica". È nell'ambito della formazione "professionale" dell'artista, infatti, che l'estetica muove in Sicilia i suoi primi passi, in ossequio

alla convinzione che l'abilità tecnica non potesse andare disgiunta da un'adeguata consapevolezza teorica. Così i primi estetologi nell'Isola sono essi stessi artisti, iscritti nei ruoli della nascente istruzione universitaria. Tra questi è Agatino Sozzi³, pittore e docente della Regia Scuola del Disegno di Palermo dal 1795⁴. Sozzi, artista certamente di non eccelsa levatura, a partire dal 1812 aveva intrapreso la stesura di alcuni trattati, taluni in forma dialogica, che nel fornire agli allievi le direttive pratiche della disciplina, "disegnavano" un quadro teorico ancora fortemente compromesso con gli ultimi retaggi della cultura settecentesca. Nei due volumi di trattati redatti dall'artista, rimasti in gran parte manoscritti⁵ e in seguito intitolati *Operette morali sulla pittura e le Belle Arti*⁶, emergono risonanze da Batteux, Winckelmann, Herder, Lessing, Mengs, Testelin, Du Fresnoy e in generale dai "padri fondatori" dell'estetica, il cui patrimonio dottrinale viene dal Nostro utilizzato a sostegno di una salda adesione al classicismo. Ovviamente, nel caso di Agatino Sozzi non è ravvisabile alcun tipo di elaborazione teorica personale, e piuttosto la ricezione di quegli scrittori serve a sostanziare di autorità riconosciuta un sostrato speculativo diversamente assai debole. Tuttavia, almeno a livello puramente documentario, l'opera del pittore palermitano ha il merito di fissare alcuni paletti cronologici che permettono d'individuare la genesi dell'estetica entro il panorama della cultura siciliana d'inizio Ottocento. Così, se dovessimo specificare la data "ufficiale" della nascita della disciplina in Sicilia, il riferimento al mondo accademico del tempo potrebbe ancora una volta tornare utile. Una data indicativa è forse quella del 1815, anno in cui presso la Regia Università degli Studi di Palermo è attivata la prima cattedra di estetica, nell'intento di ampliare il ventaglio dell'offerta formativa con una materia in grado di preparare "teoricamente" gli aspiranti artisti. In realtà, il nome della disciplina – forse perché ancora non pienamente "metabolizzato" dalla cultura del tempo – viene sciolto in una perifrasi, "Teorie filosofiche dell'arte", che probabilmente era più "d'effetto" che di reale rispondenza ai fatti. Il sottofondo "filosofico" di questo insegnamento, insomma, doveva essere piuttosto labile. La cattedra⁷ era stata peraltro affidata allo scultore Valerio Villareale più per i riconosciuti meriti artistici, che per l'effettivo suo armamentario dottrinale. E d'altra parte, il fatto che alla data del 1827 Villareale tenesse in seno alla Regia Università (oltre agli insegnamenti di Scultura e di Teorie filosofiche dell'arte) anche quelli di Glittica, Filologia e Osteologia la dice lunga su quale dovesse essere la sua preparazione teorica, evidentemente enciclopedica non meno che dilettantesca⁸. Importa però notare che l'introduzione dell'estetica nei piani di studio universitari fosse motivata dalla Deputazione agli Studi con l'esigenza di fornire agli studenti uno strumento d'indagine (il riferimento dichiarato è alla conoscenza dei fondamenti del sublime

e del bello) che permettesse, attraverso il richiamo a modelli universalmente riconosciuti, di produrre opere comunque originali ⁹.

Ora, se ogni mutamento nel panorama culturale ha sempre un riscontro nell'ambito della fruizione, è lecito chiedersi: qual è il pubblico di questa nascente estetica siciliana? Interrogativo che potrebbe anche formularsi in termini diversi: di quale "partito" è espressione questa disciplina, all'atto della sua ricezione nell'Isola? A quest'ultima domanda si potrebbe rispondere molto semplicemente che l'estetica siciliana della prima metà dell'Ottocento è una scienza "trasversale", politicamente – diremmo oggi – *bipartisan*. Ne sono spia, tra le molte opere che vedono luce in questo periodo, due trattati pubblicati quasi contemporaneamente, uno nel 1848 l'altro nel '49 che sembrano, di fatto, il "manifesto estetico" di due differenti schieramenti politici. Il primo, il *Trattato di Callinomia* di Giuseppe Albergo ¹⁰, è esplicitamente pubblicato sull'onda rivoluzionaria dei fatti seguenti al XII gennaio, quasi che la trattazione del bello fosse in realtà pretesto per la celebrazione della conquistata (ed effimera) libertà dalla tirannide borbonica. L'altro trattato, *L'Artista* di Giuseppe Zappulla ¹¹, è invece sin dalla dedicatoria (un autentico "delirio" tipografico, come vedremo), una feroce requisitoria contro le intemperanze del "popolo sovrano", nemico secondo l'autore di una materia "esotica" quale appunto l'estetica. Importa notare, però, che entrambe le opere furono scritte diversi anni prima ¹², in un clima ancora sostanzialmente lontano dai turbinosi eventi del '48: adesso, soprattutto in funzione "morale", l'estetica era una scienza di pressante attualità quale che fosse lo schieramento di cui essa diveniva vessillo.

Quanto al pubblico, il destinatario di questa "nuova" disciplina, esso è ora ovviamente quello borghese. La trasformazione intervenuta nel panorama della fruizione spiega in gran parte i motivi dell'affermazione dell'estetica nella Sicilia del primo Ottocento. Venuto meno l'appannaggio ecclesiastico nella gestione della cultura – sia pure con significative eccezioni – l'erudizione siciliana degli inizi del XIX secolo è essenzialmente rappresentata dalla borghesia, adesso classe egemone non solo dal punto di vista economico. Così, se nell'Isola la circolazione culturale nel secolo precedente era avvenuta in un ambito autoreferenziale, entro il quale produzione e uso in gran parte erano coincisi, adesso la nascita di un'opinione pubblica "media" allargava sostanzialmente la base ricettiva della cultura. Pensiamo alla prodigiosa diffusione della stampa periodica in quel torno di tempo: il numero straordinario di giornali pubblicati in Sicilia nella prima metà dell'Ottocento è un indice efficace di un nuovo modo di far uso del sapere, attraverso uno strumento agile, di facile accesso e – non da ultimo – di costo contenuto. Già nel 1837, l'anno terribile del colera ma anche della pubblicazione a Palermo, in "prima edizione siciliana",

della *Calloflia* di Girolamo Venanzio, il giornalista Filippo Minolfi indicava proprio nella diffusione delle riviste il fattore di rinascita della cultura siciliana. La capacità di «propagare i lumi e farli penetrare sin nelle classi più umili»¹³, la varietà degli argomenti trattati¹⁴ e, soprattutto, l'affrancamento dalla dipendenza dai modelli francesi¹⁵ erano a giudizio di Minolfi i vantaggi più interessanti della “nuova” moda diffusa dai giornali. Peraltro, la nascita dei cosiddetti “gabinetti letterari”, istituzioni culturali che ereditavano molte delle funzioni delle accademie settecentesche, allargava notevolmente in chiave borghese la cerchia del pubblico. Nel “gabinetto letterario” l’oggetto della discussione era proprio il giornale, e questo rappresentava un ulteriore canale di propagazione di istanze culturali più o meno aggiornate. È forse proprio in ragione dell’ampia diffusione dei giornali che l’estetica in Sicilia, prima ancora che trovare espressione in trattati specifici, è veicolata attraverso la stampa periodica. Accade così che, nello scorrere una delle innumerevoli riviste pubblicate nell’Isola a partire dagli anni ’20, ci s’imbatta – tra resoconti “politici” dei torbidi fatti postrivoluzionari e avvisi di vendite all’incanto – in articoli dedicati all’estetica. Un’estetica, non è nemmeno il caso d’evidenziarlo, ancora largamente settecentesca. È quanto testimonia un trafiletto, pubblicato a Palermo sul secondo numero de “Il Telegrafo di Sicilia” nel 1821 e intitolato *Riflessioni sopra una opinione di Vinkelman* (sic), che interviene ancora, a distanza di oltre cinquant’anni, sulla disputa tra il padre del Neoclassicismo e Lessing intorno al *Laocoonte*. L’anonimo estensore, da identificare probabilmente (ma tra poco vedremo perché) con Giuseppe Turturici, assume una posizione che almeno apparentemente intende superare il dissidio tra i due tedeschi: «intorno poi alla giustificazione della cennata differenza tra il Laocoonte dello Scultore e quello di Virgilio – annota l’autore –, la quale Lessing trae interamente dai bisogni e dai principj della Scultura, io ardisco avervene un’altra assai filosofica ed opportuna a metter di accordo tutte le parti dell’opera del Greco artista. E questa io la ritrovo nella libertà che non può negarsi ad un artista di scegliere fra tutte le posizioni e forme probabili di un soggetto, quella che più si confà ai bisogni della sua arte. Or trattandosi di un uomo il quale soffre un gravissimo dolor fisico, l’accortissimo Greco si appigliò al partito di ritrarlo in quell’istante in cui le grida poterono esser sospese. Poiché le grida come il dolore hanno anch’elle un’intermittenza, e niun soffrimento sarebbe da tanto da far muggire senza intermissione anche il più robusto e terribile toro. Il Laocoonte Greco adunque, se non grida ha gridato; o sarà per gridare; e l’artista che lo fece, poco si allontanò da Virgilio, nulla dalla natura»¹⁶. In realtà, la dipendenza dal dettato lessinghiano del “momento fecondo” appare in tutta la sua evidenza, e l’autore dell’articolo pare voler “razionalizzare” il significato di quella bocca socchiusa, pur

tra gli spasmi atroci, giustificandolo nell'inverosimiglianza di un urlo eterno. Se abbiamo riportato uno stralcio di quest'articolo, è stato per testimoniare l'interesse che la stampa periodica del tempo aveva preso a tributare all'autore della *Drammaturgia d'Amburgo*, la cui opera era considerata d'innegabile modernità. Un'apertura di cui è un'eco in un altro articolo, questa volta apparso sul n. 50 de "Il Mercurio Siculo" nel 1825, in cui l'editore Filippo Solli annunciava l'indizione di una sottoscrizione per pubblicazione in due volumi ¹⁷ del *Laocoonte*, tradotto da quel Giuseppe Turturici a cui attribuivamo il pezzo del '21. Evidentemente, anche un'operazione dall'ampio spessore culturale come questa doveva rispondere a ben precise ragioni economiche, talché l'editore ebbe necessità di cautelarsi preventivamente contro un'eventuale (e profetico) *flop*. Eppure, l'interesse di tale impresa (che, probabilmente non prese corpo perché inficiata, nel 1832, dalla comparsa a Voghera della prima traduzione italiana del *Laocoonte* per i tipi di Angelo Maria Sormani) resta d'importanza notevole giacché s'inserisce nell'alveo di una tradizione – pensiamo all'analogha operazione condotta a suo tempo in Inghilterra per la pubblicazione dell'*Inquiry* di Burke – di cui adesso è partecipe anche la Sicilia: l'estetica è ora, insomma, una materia indispensabile alla formazione del perfetto intellettuale borghese. Solli avvertiva che il traduttore dell'opera, «risalendo collo spirito a' principj filosofici del bello degli antichi e de' moderni, diedesi avidamente a leggerla, e comprese bentosto che poteva essere utile non solo agli artisti, ma a tutti coloro che amano l'amena letteratura pel rapporto intimo che hanno le arti colla medesima, qualora recata in italiano, illustrata e annotata si presentasse al pubblico» ¹⁸. Il ruolo decisivo dei giornali, anche in ordine all'affermazione dell'estetica in Sicilia, emerge con chiarezza se si considera che il primo studio estetologico di una certa ampiezza fu pubblicato proprio su una delle riviste di maggiore prestigio nel panorama isolano della prima metà del secolo. Nel 1830, sul tomo XXXI del "Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia", usciva in più puntate il *Saggio intorno alla filosofia delle belle lettere* di Giovanni Schirò ¹⁹, professore di retorica presso il Seminario Vescovile di Lipari, che contiene un'estesa trattazione sui problemi del gusto, del bello, della proporzione, del sublime e del genio. È evidente che, sin dal titolo dell'articolo, l'estetica è ancora considerata una filiazione della retorica e che la categoria delle "belle lettere", agli occhi del precettore eoliano, è in grado di coprire anche il versante delle arti figurative.

In verità la "forzatura" operata da Schirò pare proprio il risultato di una specie di campanilismo corporativo: il sistema batteuxiano, nel quale arte e poesia sono vincolate in una medesima sodalità concettuale sotto la specie delle "belle arti", nella Sicilia della prima metà dell'Ottocento è ancora pienamente efficiente, quantunque attraverso

gl'indispensabili aggiustamenti. Lo aveva ribadito ancora nel 1820 Agatino Longo²⁰, docente di Fisica sperimentale e di Filosofia presso l'Ateneo catanese. L'intento di Longo, perseguito sin dai primi anni del suo insegnamento accademico, è volto a un tentativo di riorganizzazione del panorama delle conoscenze su una base tardo illuminista, e in aperta – sia pure postuma – polemica con D'Alembert. E così il dominio delle belle arti, che nel *Discours préliminaire* dell'*Encyclopédie* il francese aveva rubricato sotto la specie di arti dell'immaginazione (o meglio, del "genio")²¹, secondo Longo avrebbe dovuto invece confluire sotto l'egida di un territorio più vasto, e di più salda tenuta: «Finalmente la terza divisione, che assegna la Poesia e le Belle arti all'immaginazione se non ha quel difetto che colpisce, non lascia di manifestare lo sforzo che si è fatto per toglierle ad un'altra facoltà più estesa, e che vanta dritti più incontrastabili, voglio dire la facoltà del gusto»²². Precisazione in verità piuttosto oziosa, giacché poco dopo il cattedratico non manca di precisare che è proprio «delle Belle Arti il coltivare l'immaginazione, e rappresentare il bello»²³. Nella prolusione pronunciata per l'apertura dell'anno accademico 1827, che rappresenta un po' il punto cardine della sua speculazione filosofica, Longo chiarisce ulteriormente la sua posizione contro D'Alembert, con asserzioni che paiono prendere le distanze da Diderot e persino dallo stesso Batteux riguardo alla centralità della poesia nel sistema delle arti: «La Poesia forma la terza divisione generale del sapere, e se vi si aggiungono le belle arti, come l'Architettura, la Musica, la Pittura, la Scultura, l'Intaglio ec., ciò è "perché secondo il sig. Diderot, non è men vero dire del Pittore essere un Poeta, che del Poeta di essere un Pittore, e dello Scultore ed Incisore di essere un Pittore in rilievo o in incavo, che del Musicista essere un pittore co' suoni". La qual sentenza quanto sia ghiribizzosa e di giustezza mancante, come quella che false relazioni stabilisce tra arti sorelle, lascio a chiunque ha fior di senno il giudicarne. Tale è in accorcio la classificazione ammessa dai dotti francesi, e preposta al gran lavoro dell'Enciclopedia. Io non voglio contrastar di parole, e convegno che le tre grandi divisioni delle cognizioni sono quelle appunto adottate da Bacone, e da D'Alembert. Sebbene nissuno mi niegherà che stato sarebbe più acconcio il dire le scienze, l'erudizione, e le belle arti essere le tre branche generali della umana scienza. Imperocché, siccome non puossi senza sforzo racchiudere le arti belle sotto il nome di *poesia*, che è soltanto una di esse, così ugualmente non può la filosofia senza generar confusione rendersi sinonima di *scienza*, e l'erudizione venir detta *storia*»²⁴. Le tre regioni del sapere, per Longo, devono dunque restare ben separate né è possibile ridurle a un ceppo comune, una pianta archetipa dalla quale si sarebbero progressivamente ramificate tutte le conoscenze. Il perché è presto spiegato, sebbene non proprio limpidamente: le

belle arti, assieme all'erudizione (e sotto tale specie l'erudito etneo riporta – quali oggetti di studio – “religione”, “società”, “lingue”), hanno uno statuto autonomo e indipendente dall'uomo. Esse, in altri termini, non sono frutti dell'intelligenza giacché esistono già in natura, nel «canto melodioso di un augello»²⁵, nella «riflession regolare della luce [che] gli esempi ci porge delle magiche rappresentazioni pittoriche»²⁶, negli «antri sotterranei, e [nel]le gallerie naturali [che] un abbozzo ci fan vedere degli ardimentosi prodigi dell'architettura»²⁷. L'autonomia delle belle arti, insomma, pare attivare il concetto democratico dell'imitazione dei “modi d'agire” della natura, piuttosto che quello aristotelico-batteuxiano. Solo le scienze, a giudizio di Longo, sono prodotte esclusivo dell'uomo e solamente esse sono riducibili a un “sistema artificiale”, nel quale tutti gli elementi risultano tra loro concatenati; al contrario le belle arti appartengono a un “sistema naturale”, in cui gli oggetti sono mutuamente legati attraverso un numero limitato di relazioni. E inoltre, se nella compagine batteuxiana gli elementi erano aggregati sotto la cifra simbolica del sette; nel nuovo *organon* del professore catanese tanto le scienze, quanto l'erudizione, quanto ancora le belle arti sono invece riportabili al numero dieci²⁸. Queste ultime si sono arricchite dell'“intaglio” e della “litografia”, in ossequio ai nuovi ritrovati della tecnica incisoria, e della duplicazione della musica in “vocale” e “strumentale”²⁹.

Il solo esempio tratto da Longo sarebbe indicativo di come, ancora per un lungo tratto della metà del secolo, il meccanismo dell'estetica settecentesca “girasse”, sia pure con le inevitabili ruggini, entro l'impianto filosofico isolano. È tuttavia errato credere che la cultura siciliana del tempo fosse solamente in grado di guardare indietro, come malata di un inguaribile settecentismo. Anzi, l'apertura verso il dibattito contemporaneo (soprattutto francese) in quella precisa temperie è più che mai viva, testimoniata dal favore accordato, ad esempio, all'eclettismo cousiniano o – più tardi – all'idealismo di marca hegeliana. Un po' riduttivamente, quasi un secolo addietro Gentile sentenziava che a dispetto di quest'interesse, «lo spirito informatore della cultura rimase [...] quello stesso del secolo XVIII»³⁰. Affermazione, questa, certamente condivisibile se assunta in riguardo delle tendenze letterarie e artistiche della prima metà dell'Ottocento, che in Sicilia permasero generalmente avverse al Romanticismo. Diversamente, gli indirizzi filosofici si attestavano su una moderata adesione alle principali istanze europee, come d'altra parte accadeva nel resto della penisola. È vero che in un “filosofo” come Domenico Scinà³¹ gli assunti sensisti rimanevano ineliminabili, laddove egli affermava – ancora nel 1832, nella terza edizione milanese dell'*Introduzione alla fisica sperimentale* – che l'universo non è altro che «l'aggregato delle nostre sensazioni»³², e che esso muterebbe del tutto qualora i nostri sensi cambiassero. Ma è

altrettanto innegabile che, in opposizione alle tendenze materialistiche retaggio del secolo antecedente, dagli anni '30 il panorama filosofico siciliano prende a essere permeato di quell'eclettismo spiritualista di cui Victor Cousin, che peraltro manteneva assidui contatti epistolari con il suo referente siciliano³³, l'abate Salvatore Mancino³⁴, era allora in Europa il teorico di maggior autorità. A questa corrente aderivano due dei più stimati filosofi siciliani in quel torno di tempo, l'abate Francesco Pizzolato³⁵, autore di una *Introduzione allo studio della Filosofia dello Spirito umano* (Palermo, 1832)³⁶ conclusa da un'entusiastica apologia del maestro francese³⁷, e soprattutto Vincenzo Tedeschi³⁸. Nel recensire i suoi *Elementi di Filosofia* (Catania, 1832-33³⁹), Emerico Amari vi notava una sapiente sintesi di «moderato spiritualismo congiunto con assai speculazioni trascendentali, il buon senso scozzese [scil. la “filosofia del senso comune” di Thomas Reid], e poche idee sperimentate col criticismo kantiano, in una parola il moderno eclettismo»⁴⁰. La cultura composita cui fanno riferimento gli *Elementi*, dei quali in verità Amari stesso non mancava di rilevare lo statuto ampiamente epigonale, trova espressione nel “metatrattato” di estetica che conclude l'opera⁴¹. Alla delineazione delle regole di fruizione e di produzione del bello individuate da Tedeschi – tale è l'intendimento dell'estesa sezione estetologica che conclude gli *Elementi* – concorre una pluralità di portati: la dottrina dello *standard of taste* disegnata da David Hume nel saggio eponimo del 1757, ma anche quella del gusto come proprietà perfettibile del *sense of beauty* elaborata da Hugh Blair nelle *Lectures on Rethoric and Belles Lettres*⁴²; la riconducibilità delle regole del bello alla logica, postulata da Cesarotti nel *Saggio sulla filosofia del gusto* (1785)⁴³, e la convinzione nelle possibilità potenzialmente illimitate delle belle lettere a rappresentare «tutte le cose possibili e reali» attraverso i segni arbitrari, così come compare nel saggio *Sui principî fondamentali delle belle lettere e delle belle arti* (1757)⁴⁴ di Moses Mendelssohn, da Tedeschi fatta propria senza riserve. Il perfezionamento del gusto, quale condizione imprescindibile per l'esperienza e la messa in opera della bellezza, ha dunque tre effetti principali: la *delicatezza*, la *correzione*, la *perizia nell'ideare ed eseguire*. La *delicatezza* – e qui il fisiologismo sei-settecentesco trova ancora ampio spazio d'azione – presuppone organi più acuti a scoprire quei caratteri del bello che invece restano nascosti al senso “volgare”⁴⁵. La *correzione* comporta un giudizio raffinato e la capacità di discernere, «secondo la ragione»⁴⁶, la vera bellezza da quella falsa. Più specificamente relativa alle regole di produzione è invece, per Tedeschi, la *perizia nell'ideare ed eseguire*, che si esplica essenzialmente nel sapere regolare i moti della libera fantasia, nel «combinare il possibile coll'immaginario»⁴⁷, nel dare corpo alle idee e nel popolare l'universo di esseri meravigliosi, senza snaturarne la

specie⁴⁸. Ancora una volta il richiamo a Batteux non pare al filosofo un anacronismo: quando, ad esempio, Tedeschi passa a discettare dell'entusiasmo come condizione privilegiata dell'agire artistico, lo fa negli stessi termini dell'abate francese, dal quale – peraltro – toglie di peso l'ormai abusato esempio di Zeusi⁴⁹, come paradigma della capacità di *electio* dell'artista. Evidentemente l'ancoraggio alle fonti settecentesche, nel versante dell'estetica, restava assolutamente imprescindibile soprattutto se bersaglio di critica erano i romantici, considerati come “falsamente” liberi dalle costrizioni del principio d'autorità⁵⁰.

Piuttosto, il riferimento al contemporaneo dibattito estetologico, al di là delle tangenze che notavamo con l'eclettismo cousiniano (peraltro in Sicilia non immune da critiche feroci⁵¹) nel filosofo catanese e in generale in buona parte degli estetologi siciliani della prima metà del secolo, trova testimonianza nel successo che arrise nell'Isola ai sette “ragionamenti” *Del Bello* di Leopoldo Cicognara (1808)⁵², a *Del Bello e del Sublime* di Ignazio Martignoni (1810)⁵³, e al *Saggio di Estetica* di Giovambattista Talia (1822)⁵⁴, un autentico *best-seller* continuamente citato nei trattati d'estetica del tempo: tre opere che in Italia parevano il *trait-d'union* più autorevole tra l'eredità settecentesca e la contemporaneità; quantunque Croce – riguardo a Talia segnatamente – parli piuttosto di «aneddotica della filosofia in Italia»⁵⁵, che di consistente impianto teorico. Né meno sensibile è la presenza, nel retroterra culturale degli studiosi siciliani d'estetica di quel tempo, dei riflessi dell'ontologismo di Vincenzo Gioberti il cui trattato *Del Bello* (1841)⁵⁶ allora veicolava nella penisola tanto lo spiritualismo eclettico di Cousin, quanto l'idealismo schellinghiano; o ancora della filosofia post-kantiana di Pasquale Galluppi, del quale le *Lezioni di logica e di metafisica* (1832-34)⁵⁷ erano accolte in Sicilia non senza critiche accese. Un recensore dell'opera, l'“epidemiologo”⁵⁸ Luigi Castellana⁵⁹ (e non stupisca l'estrazione tutt'altro che estetologica del critico, stante l'ancor vivo “enciclopedismo” di gran parte degli intellettuali dell'epoca), nello “smontare” gran parte degli assunti delle *Lezioni* rilevava l'erroneità della dottrina del sublime espressa da Galluppi, a suo dire integralmente desunta dalla *Théorie du Beau et du Sublime* del “Barone Messias” (*sic*, in realtà Nicolas Massias⁶⁰), essa stessa inesatta; e ne correggeva il tiro in un altro articolo, apparso nel 1836 nel XXVII volume del “Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia”⁶¹. Più oltre – siamo alla fine degli anni '50 e ormai a ridosso del tramonto del regime borbonico – l'adesione degli studiosi siciliani all'estetica idealistica trova luogo di dibattito nel “circolo” riunito attorno a “L'Idea”, la rivista fondata da Vincenzo Di Giovanni⁶² in nome di un “nuovo platonismo ortodosso”; e sostanziata epifania nella prefazione alle *Belle Arti* di Gioacchino Di Marzo⁶³, in cui lo «scenario speculativo posthegeliano», opportunamente individuato

da Russo ⁶⁴, subisce però un'ulteriore torsione settecentesca verso l'irresistibile attrattiva del culto di una winckelmanniana bellezza ideale, produttivo dopo oltre un secolo specie laddove più acra era l'avversione al realismo, e più odiato il Romanticismo.

2. Un nome per l'estetica

Probabilmente la dimostrazione più evidente della difficoltà d'asestamento dell'estetica entro l'orizzonte culturale siciliano è rappresentata dalla fatica con cui il nome stesso della disciplina si affermò nel lessico intellettuale della prima metà del XIX secolo. Da un lato "estetica" pareva un vocabolo oscuro, e per giunta di provenienza estranea; dall'altro si cercavano lemmi alternativi, con risultati la più parte cervellotici. Un lavoro che, in effetti, non è fenomeno esclusivamente isolano. Nel ricostruire il panorama che costituì lo sfondo per l'affermazione dell'estetica in Italia, Benedetto Croce osservò che il primo trattato intitolato alla "nuova" scienza fu il già citato *Saggio di Estetica* di Talia, comparso però solo nel 1822 ⁶⁵. Tale nome, invero, non parve incontrare l'immediato favore del pubblico, e i «vani tentativi» esperiti per sostituirlo ne sono efficace attestazione. Croce cita gli esempi di composti ellenizzanti, *Callofilia*, *Callomazia* ⁶⁶, *Callogologia* ⁶⁷, elaborati in Italia nel corso della prima metà dell'Ottocento quali sinonimi di *estetica*, neologismi che ebbero tuttavia vita effimera. Dei tre nomi, il primo ebbe risonanza in Sicilia: era il titolo, cui facevamo cenno più sopra, dell'opera del padovano Girolamo Venanzio pubblicata in seconda stampa a Palermo nel 1837 ⁶⁸. È verosimile che a promuovere l'edizione siciliana del testo del letterato veneto fosse stato il duca di Serradifalco, Domenico Lo Faso Pietrasanta, che in quel tempo – anche grazie alla fortunata impresa delle *Antichità di Sicilia* – rappresentava uno degli esponenti di maggior prestigio della cultura siciliana a dimensione internazionale. Il nome dell'archeologo e architetto palermitano compare infatti come uno dei destinatari della duplice dedica (l'altra è indirizzata all'ormai defunto Leopoldo Cicognara) anteposta dall'editore Antonio Muratori al testo dell'impressione palermitana. Venanzio, nel presentare il suo testo, ne giustificava il titolo «non già per la meschina vaghezza d'inventare un nome nuovo, ma per non essere costretto, adottando alcuno dei nomi usati, o di ammettere nella mia trattazione materie che fossero, non dal mio disegno, ma dal titolo richieste, o ad escluderne altre, che sebbene attinenti al mio disegno, pure al titolo non apparissero accomodate» ⁶⁹. In effetti, l'estetica del padovano, sotto la specie di un'intestazione volutamente diversiva, si estende davvero su un territorio "allargato": non meno arcaizzante di quel preziosismo lessicale che ne costituisce il titolo, la dottrina della *Callofilia* abbraccia così i dominî del bello naturale, del bello morale e del bello artificiale, una triade che, a ben

guardare, riunisce nuovamente *in solidum* i valori del vero, del bene e del bello. Alla base dell'elaborazione di Venanzio sta quello che egli definisce "principio estetico per eccellenza", ovvero la necessità da parte dell'uomo (il cui istinto principale è naturalmente l'amore per la vita) di essere costantemente «eccitato da una viva brama di esercitare le proprie facoltà convenientemente»⁷⁰. Evidente la derivazione dubosiana di tale assunto (il bisogno di sfuggire alla noia), che l'autore trasforma in una specie di meccanismo di auto-preservazione. Al soddisfacimento dei bisogni dell'uomo sovrintendono – secondo il "principio estetico" di Venanzio – tre principali facoltà: la *intellettuale*, la *sensitiva* e la *corporale*, che in altri termini Venanzio designa *pensante, volente, operante*⁷¹. Procedendo ancora al disegno del suo schema tripartito, l'autore padovano vede il fine della facoltà pensante nel discernere le relazioni fra gli oggetti esteriori; quello della facoltà volente (che altrimenti, e più precisamente, l'autore denomina *sensiente*) nel cogliere l'impressione che tali oggetti operano e nella percezione che di essi esperiscono i sensi; quello della facoltà operante, infine, nell'applicazione di tali oggetti alle necessità della vita. In ultima analisi, nota Venanzio, le relazioni «costituiscono la verità», le sensazioni «producono il bello», gli "usi" «qualificano il buono»⁷². Su tale base l'autore definisce la bellezza come «l'attitudine che hanno gli oggetti naturali di porre in un conveniente esercizio le facoltà sensitive dell'uomo»⁷³; essa deve «destare l'affetto», e affinché ciò avvenga l'oggetto deve imprimere una chiara immagine di sé sulla mente. Due soli sensi, vista e udito, sono in grado di segnare la mente di siffatta immagine per la loro capacità di veicolare percezioni "rette" e "compiute"; al contrario olfatto e gusto, per il caos con cui operano le impressioni su questi sensi, so-no relegati a facoltà inferiori. Nel secondo libro della *Callofilia*, dedicato al bello morale, Venanzio, adottando uno schema che pare riecheggiare da Burke, cerca di chiarire la posizione del bello (qui ovviamente non distinto dal bene) entro un gradiente – ancora una volta tripartito – che descrive l'"esercizio dell'anima": fra *tenuità*, *medietà*, *eccesso*, diversamente identificabili come *noia*, *piacere*, *dolore*, ed entro un *continuum* che va dall'inerzia alla morte, il bello occupa il punto centrale⁷⁴, diremmo quello nel quale le facoltà sensitive sono esercitate con pienezza. E così sul finire dell'opera, l'artificiosità della costruzione proposta da Venanzio si palesa senza infingimenti: la *Callofilia* viene distinta dall'*Estetica* propriamente detta e dalla *Rettorica* in un'ennesima tripartizione di specializzazioni: la prima presiede allo studio del *genio* (il quale, a sua volta, sovrintende alla formazione del concetto); la seconda, l'estetica, alla *composizione* e al *gusto*; la terza alla *abilità esecutrice*⁷⁵.

In verità, l'opera dell'estetologo padovano, a dispetto di quella patente di novità che pretendeva apportare entro il territorio del-

l'estetica, non parve influire in misura determinante sullo sviluppo di questo sapere in Sicilia. Già nel 1842 Francesco Paolo Perez, nello stendere una memoria *Sul Bello* per il concorso alla cattedra di Eloquenza e Letteratura italiana presso la Regia Università di Palermo⁷⁶, rilevava il carattere fallace del metodo e del sistema disegnato da Venanzio. Questi, invece che indagare sulle cause del bello, ne aveva analizzato gli effetti «surrogando l'ipotesi al principio, il sistema alla verità»⁷⁷. Piuttosto, il conio linguistico escogitato dal padovano per designare l'estetica, con l'aura di "mistero" che lo circondava⁷⁸, sembrò trovare maggiore considerazione quale prototipo per nuovi composti. Su tale esempio è modellato, con ogni probabilità, il titolo della già citata *Callinomia* di Giuseppe Albergo composta fra il 1838 e il '45, e pubblicata a Palermo nel 1848, intorno alla quale ci soffermeremo più oltre. Urge però qui rilevare come, ancora una volta, *callinomia* ed estetica appartengano a due ambiti funzionali separati: la prima, nel sistema di Albergo, è una scienza normativa del bello e perciò affiancabile (almeno dal punto di vista della rilevanza concettuale) alla legislazione e alla morale⁷⁹; la seconda, che l'autore stranamente nomina "estatica", evidentemente relegata a una posizione di minor conto è invece «l'arte di sentire, ovvero di dirigere il gusto»⁸⁰. Considerazioni di tale tenore inducono a credere che, da una parte, ancora a quella data il dominio dell'estetica – presso gli intellettuali siciliani – non avesse una geografia definita: *strictu sensu*, l'estetica era da considerare soprattutto come scienza della percezione o del gusto; dall'altra, che si pretendeva il concetto di bello avesse una legislazione autonoma, indipendente a tal segno dall'estetica stessa da dar luogo a un sapere ulteriormente specialistico.

Qualche altro scrittore tentava di sciogliere il nodo del nome da attribuire all'estetica attraverso locuzioni "analitiche", certo meno ingegnose e tuttavia – almeno nelle intenzioni – più efficaci. Lo notavamo, d'altra parte, poco più sopra a proposito dell'intitolazione data alla prima cattedra d'estetica in Sicilia, battezzata con un magniloquente "Teorie filosofiche dell'arte" e assegnata allo scultore Villareale. Leggiamo così nel 1842 in un articolo comparso nel "Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia"⁸¹ un titolo, *Filosofia delle Belle Arti*, che sembra completare un ideale pendant con quel *Saggio intorno alla filosofia delle belle lettere* di Giovanni Schirò, apparso sullo stesso giornale dodici anni prima. Sotto la forma di un breve dialogo maestro-allievo l'autore dell'intervento, Giovanni Galbo-Paternò⁸² disegna, in ossequio a un titolo vagamente mendelssohniano, il quadro di una disciplina (forse superfluo ripeterlo) irrinunciabilmente settecentesca. Sull'orizzonte batteuxiano, scenografia dopo quasi un secolo evidentemente ancora in piedi, Galbo-Paternò innesta il portato del *Saggio sopra l'Architettura* (1753) di Francesco Algarotti sul sostrato "metafisico" dell'architettura;

e ancora la dottrina del bello di Winckelmann, nonché i retaggi di un tardo Lessing e di un non meno datato d'Agincourt.

La soluzione perifrastica, che pure nell'Italia del tempo incontrava ampio successo⁸³, non fu ovviamente quella definitiva. Negli stessi anni in cui scriveva Galbo-Paternò, il nome dell'estetica appariva timidamente nel titolo di qualche opera: eppure, ancora una volta, come scienza sussidiaria. Così è in un breve testo di Carlo Falconieri, *Ricerche intorno al bello dell'architettura desunte dalla estetica* (1840)⁸⁴, nel quale in tutta evidenza essa funge da sottofondo teorico all'indagine architettonica, senza assurgere al rango di dottrina autonoma. Sono però nuovamente i giornali a registrare, ormai negli ultimi anni preunitari, l'affermazione definitiva dell'estetica, anche dal punto di vista meramente lessicale, entro la linea di confine della cultura siciliana. Un articolo, tra i tanti apparsi nelle numerosissime testate pubblicate nell'Isola sul finire degli anni '50, pare illuminare sullo stato di questo sapere in quello scorcio di epocale trapasso. Lo scriveva, nel 1856, l'abate Mario Villareale (per di più autore del primo saggio edito in Sicilia che dedicasse, sia pure in forma aggettivale, il titolo all'estetica⁸⁵, saggio nel quale l'articolo sarebbe in seguito confluito), che annotava: «se oggi volgete attorno lo sguardo, udite dappertutto la parola estetica; è la parola di moda, la parola che ammalia le moltitudini e fa strabiliar gli inesperti. A qualcuno è venuto in mente di stabilirne né più né meno che un corso forse di uno o più anni⁸⁶; non bastando le astruserie della metafisica per torturare il povero ingegno dei giovani, si sono scelte anco quelle della estetica. Il bello astrattamente considerato sarà sempre un ginepraio, nel quale chi entra non esce; applicato allo studio delle arti è studio d'inestimabil vantaggio. Ma cosa è sul far dei conti una estetica applicata alle arti? Non altro che un corso di oratoria, di poetica, di pittura, di scultura, ecc. Chi prende a insegnare queste arti, che insegna egli mai? Il loro bello, e il modo di riuscirvi eccellente. Dunque l'estetica applicata, quella che davvero fa bene, s'insegna nei varî corsi delle umane lettere e delle belle arti»⁸⁷. L'intervento di Villareale (curioso, peraltro, che l'estetica siciliana della prima metà dell'Ottocento cominci e termini con due personaggi dall'identico cognome, entrambi attivi come docenti) è interessante per diversi aspetti. Innanzi tutto, per il ruolo formativo assegnato all'estetica nel percorso curriculare dei giovani, laddove però essa abbandoni le altezze metafisiche sulle quali s'inerpicano le sterili speculazioni della scuola idealista. Secondariamente, per il modello alternativo proposto dall'abate palermitano, quello di un'estetica "applicata" che trovi terreno d'esercizio nello stesso "fare" artistico o poetico. Si tratta, evidentemente, di una disciplina eminentemente normativa (e l'autore ne traccerà le linee nelle *Convinzioni estetiche* pubblicate due anni dopo), che nell'intendimento pedagogico di

Villareale subisce una vera e propria riduzione ai “minimi termini” dottrinali: pochi autori, Orazio, Cesarotti, Parini tra questi, possono bastare a costituire l’armamentario didattico di chi s’appresta allo studio dei «principî generali e costitutivi del bello»⁸⁸.

Siamo ormai al crepuscolo del dominio borbonico sull’Isola, alla vigilia di un’alba – quella del nuovo Stato unitario – paventata da molti intellettuali siciliani, timorosi di veder svanita la propria identità “nazionale”. Eppure, paradossalmente, proprio dalla messa in mora di quel microcosmo culturale l’estetica trae alimento e nuova epifania, anche *sub specie nominis*. È certamente solo una banale coincidenza, ma il primo testo siciliano in cui “estetica” compare nel titolo come nome “assoluto” è il *Saggio di estetica proposto agl’italiani* di Michele Messina Faulisi pubblicato nel 1869⁸⁹, ben al di là dell’annessione della Sicilia alla compagine sabauda. Contemporaneamente escono le *Lezioni di filosofia applicata alla estetica* di Pietro Nicosia⁹⁰ e, di lì a pochi anni, *L’estetica della scienza* del messinese Riccardo Mitchell⁹¹. Ancora, nel 1877, con *Della connessione fra la estetica e la morale*⁹², Vito Forte tentava un’ultima possibilità di sodalizio tra la sfera etica e quella del bello. Che l’estetica siciliana attendesse Garibaldi per uscire da mezzo secolo d’indeterminatezza?

¹ F. P. Campione, *La cultura estetica in Sicilia nel Settecento*, “FIERI. Annali del Dipartimento di Filosofia Storia e Critica dei Saperi”, Università degli Studi di Palermo, 2, giugno 2005.

² G. M. Di Ferro, *Delle Belle Arti dissertazioni del Cavaliere Di Ferro, e Ferro Accademico Arcade*, 2 voll., Solli, Palermo 1807-08.

³ Per Agatino Sozzi (Palermo, 1765-1837), pittore ed esponente di una famiglia di artisti che annoverava il nonno Olivio (Catania, 1690-Ispica, 1765) tra i migliori esponenti della pittura settecentesca in Sicilia, e il padre Francesco (Palermo, 1732-1795) quale primo direttore della Regia Scuola del Disegno, cfr. L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II – *Pittura*, Novecento, Palermo 1993, *ad vocem* a c. di M. Genova, p. 505; D. Malignaggi (a c. di), *Agatino Sozzi e lo studio del disegno*, s.n., Palermo 2003; A. Gallo, *Parte seconda delle notizie di pittori e mosaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia*, a c. di A. Mazzè, Biblioteca centrale della Regione siciliana, Palermo 2005, pp. 236, 237, 241, 258.

⁴ Per la nomina di Sozzi a docente della Scuola del Disegno di Palermo, cfr. F. Meli, *La Regia Accademia di Belle Arti di Palermo*, Le Monnier, Firenze 1939, p. 23.

⁵ I due volumi manoscritti dei trattati di Agatino Sozzi sono custoditi presso la Biblioteca Comunale di Palermo (d’ora in poi B.C.P.), ai segni 4QqB36-37.

⁶ L’instestazione della raccolta di trattati con il titolo, vagamente “leopardiano”, di *Opere morali sulla Pittura e le Belle Arti* fu dovuta ad Agostino Gallo, cui il manoscritto passò dopo la morte dell’autore.

⁷ F. Meli, *La Regia Accademia...*, cit., p. 26.

⁸ Ivi, p. 27, n. 1.

⁹ Nella richiesta d’attivazione della cattedra di Scultura presso la Regia Università, avanzata a Ferdinando III, la Deputazione agli Studi osservava: «È perciò convinta, che offrire agli studiosi le idee generali del grande e del bello, additarne le molteplici forme, le varie combinazioni che far se ne possono, sia opportunissimo a formar degli allievi, che si pongono in grado di produrre opere proprie e di dar un certo carattere di originalità alla stessa indicazione di modelli». Cfr., ivi, p. 82.

¹⁰ G. Albergo, *Trattato di Callinomia, ovvero del Bello e delle sue leggi*, Clamis e Roberti, Palermo 1848.

¹¹ [G. Zappulla], *L'Artista*, [s. n.], Palermo 1849.

¹² Una prima edizione della *Callinomia* di Albergo avrebbe dovuto essere pubblicata nel 1845 sotto il titolo di *Principi di Callinomia, ovvero del bello e delle sue leggi*, per i tipi della Stamperia dell'Intendenza di Noto. È verosimile però che gli esemplari del testo di Albergo che riportano tale dicitura siano in realtà stati editi proprio nel 1848.

¹³ F. Minolfi, *Intorno ai giornali e all'odierna cultura siciliana, cenno di Filippo Minolfi*, Gabinetto Tipografico all'insegna del Meli, Palermo 1837, p. 9.

¹⁴ Ivi, p. 10.

¹⁵ Ivi, p. 14.

¹⁶ Anonimo, *Riflessioni sopra una opinione di Vinkelman*, in "Il Telegrafo di Sicilia, giornale politico, di letteratura e di commercio", 2, Palermo 8 gennaio 1821, pp. nn.

¹⁷ Nel primo dei due volumi, secondo quanto annunciava l'articolo, avrebbe dovuto essere contenuta la versione francese (sulla quale evidentemente Turturici condusse la sua traduzione) e quella italiana del testo lessinghiano; il secondo avrebbe costituito invece l'apparato critico dell'opera, curato dal traduttore siciliano. È probabile che l'"intermediario" francese di cui si avvalese Turturici per la sua trasposizione italiana da identificare con la traduzione curata da Charles Vanderbourg dal titolo *Du Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, chez Antoine-Augustin Renouard, Paris 1802.

¹⁸ F. Solli, *Programma per l'associazione dell'opera di Lessing sul Laocoon tradotta in volgare, illustrata e annotata dal dottor Giuseppe Turturici ufficiale del dipartimento della R. Segreteria di Stato, e Luogotenenza Generale di Sicilia*, in "Il Mercurio Siculo. Giornale politico, letterario e di commercio", 50, Palermo 23 giugno 1825, pp. nn.

¹⁹ G. Schirò, *Saggio intorno alla filosofia delle belle lettere di Giovanni Schirò professore delle medesime nel Seminario vescovile di Lipari*, in "Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia" (d'ora in poi "G.S.L.A.S."), vol. XVI, t. XXXI, 1830, pp. 3-14, 156-183, 225-256, 273-295.

²⁰ Per Agatino Longo (Catania, 1791-1889), docente di Fisica sperimentale e di Filosofia presso l'Ateneo di Catania dal 1815 al 1876, e letterato straordinariamente operoso, cfr. O. Silvestri, *Agatino Longo*, in "Bollettino dell'Accademia Gioenia di Scienze naturali", fasc. IX, 1889, pp. 99 e ss.; M. Alberghina, *L'Accademia Gioenia. 180 anni di cultura scientifica a Catania*, Maimone, Catania 2004, pp. 33 e ss.

²¹ Per il problema del "carattere" delle belle arti, ovvero dei loro tratti distintivi, cfr. soprattutto M. Modica, *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, "Aesthetica Preprint", 16, giugno 1987, soprattutto pp. 63 e ss.

²² A. Longo, *Prolusione accademica pronunziata nel giorno 11 gennaio MDCCCXX dal dottor Agatino Longo*, per Felice Pastore, Catania 1820, p. 13.

²³ Ivi, p. 15.

²⁴ Idem, *Sul bisogno di un nuovo coordinamento e di una nuova classificazione delle cognizioni scientifico-letterarie. Discorso accademico di Agatino Longo*, Stamperia dell'Università, Catania 1827, pp. 14-15.

²⁵ Ivi, p. 19.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Nel "sistema naturale delle cognizioni umane" riconfigurato da Longo, la Classe III comprende le belle arti, le quali «han per oggetto il piacere che nasce dall'imitazione del bello, e dal perfezionamento delle nostre naturali facoltà. Sono al numero di nove. Le prime due vanno intese sotto il nome di *bella Letteratura*, le rimanenti sotto quello di *Arti liberali*». Longo così enumera la *Poesia* ("narrativa", "drammatica", "parabolica"), l'*Eloquenza* ("concionatoria" sacra e profana, "epistolare", "dialogistica"), la *Danza*, la *Musica* ("vocale", "strumentale"), la *Pittura*, la *Scultura* (in "alto" e "basso" rilievo), l'*Architettura* ("civile", " rurale"), l'*Intaglio* (in "pietre dure", "rame", "legno"), la *Litografia* (che «imita le opere dell'incisione e le impressioni tipografiche»). Ivi, p. 45. Si noti per inciso come, in contraddizione con quanto affermato in precedenza, Longo individui qui nove (e non dieci) belle arti.

²⁹ Ivi, p. 20.

³⁰ G. Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, Sansoni, Firenze 1985³, p. 31.

³¹ Per Domenico Scinà (Palermo, 1764-1837), uno dei principali animatori del dibattito culturale e scientifico in Sicilia fino alla morte avvenuta nell'epidemia di colera del '37, cfr. V. Mortillaro, *Su la vita e su le opere dell'abate Domenico Scinà*, Stamperia all'insegna del

Maurolico, Messina 1837; F. Malvica, *Elogio di Domenico Scinà*, Solli, Palermo 1838; P. Caronia, *Domenico Scinà*, Anonima cooperativa editoriale, Genova 1933; V. Titone, *Introduzione a D. Scinà, Prospetto della Storia letteraria di Sicilia nel secolo decimottavo*, vol. I, Edizioni della Regione Siciliana, Palermo 1969.

³² D. Scinà, *Introduzione alla fisica sperimentale* (Reale Stamperia, Palermo 1803, 1814; Silvestri, Milano 1832, nel t. XXXII della "Biblioteca scelta di opere italiane"), ed. cons. a c. di P. Casini, Sellerio, Palermo 1990 p. 28.

³³ A contribuire alla diffusione del pensiero del filosofo francese in Sicilia, Mancino pubblica nel 1840 *Sopra l'avvertimento premesso da V. Cousin alla terza edizione de' Frammenti filosofici*, in "Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia" (d'ora in poi "E.S.L.S."), t. XXVIII, pp. 23-47.

³⁴ Per i rapporti epistolari tra Victor Cousin e Salvatore Mancino (Palermo, 1802-1867), lettore di filosofia presso il Seminario Arcivescovile, poi presso la Regia Università di Palermo, e autore degli *Elementi di Filosofia* (2 voll., Palermo 1835-36) adottati per lungo tempo in molte università italiane, cfr. V. Di Giovanni, *Storia della filosofia in Sicilia*, vol. II (Palermo, 1873), rist. anast. Forni, Bologna 1968, pp. 101-25, 516-36; E. Di Carlo (a c. di), *Lettere inedite di S. Mancino a V. Cousin: contributo allo studio della cultura siciliana del secolo XIX*, F.lli Corselli, Palermo 1938.

³⁵ Francesco Pizzolato (Palermo, 1790-1850), per molti anni docente di lettere latine e italiane presso le Scuole Normali di Palermo, rappresenta significativamente la "conversione" di molti intellettuali del tempo dal sensismo tardo settecentesco ai "moderni" assunti di Cousin. Oltre all'*Introduzione*, Pizzolato compose un trattato intitolato *Elementi di Ideologia* (datato 1828), rimasto manoscritto e attualmente custodito presso i fondi della B.C.P. ai ss. 2QqH154, e altri scritti minori citati in G. M. Mira, *Bibliografia siciliana*, vol. II, Gaudiano, Palermo 1881, p. 230.

³⁶ F. Pizzolato, *Introduzione allo studio della Filosofia dello Spirito umano*, Tipografia Reale di Guerra, Palermo 1832. Una recensione dell'opera fu firmata da Antonio Crisculi e pubblicata in "E.S.L.S.", t. I, 1832, pp. 224-41. Leggendo l'opera dell'abate, Crisculi affermava di esserne «retrato deluso», giacché il presunto alone di novità che Pizzolato pretendeva di diffondere con la sua *Introduzione*, era già stato in gran parte esaurito dalla *Introduzione al Corso di storia della filosofia* di Victor Cousin. In particolare, Crisculi notava una palmare sovrapposibilità fra la dottrina dell'origine delle arti come miglioramento della natura esposta da Pizzolato, e quella dello stesso filosofo francese, adombrando perciò un sospetto non infondato di plagio.

³⁷ F. Pizzolato, *Introduzione...*, cit., pp. 267-71.

³⁸ Per Vincenzo Tedeschi Paternò Castello (Catania, 1786-1858), docente di Logica e di Metafisica presso l'Ateneo catanese a partire dal 1814, cfr. V. Di Giovanni, *Storia della filosofia...*, cit., pp. 81-97; G. M. Mira, *Bibliografia siciliana*, cit., vol. II, p. 399; E. Di Carlo (a c. di), *Lettere inedite...*, cit., p. 5.

³⁹ V. Tedeschi, *Elementi di Filosofia*, 2 voll., Stamperia della R. Università, Catania 1832-33. Una seconda edizione fu pubblicata postuma "con molte aggiunte e correzioni di rilievo fatte dall'autore", presso Galatola, Catania 1861.

⁴⁰ E. Amari, *Sopra gli Elementi di filosofia del professor Vincenzo Tedeschi*, in "E.S.L.S.", t. II, 1833, pp. 126-53; t. III, 1834, pp. 162-86; qui p. 127.

⁴¹ V. Tedeschi, *Delle regole necessarie per istudiare ed imitare il bello*, in *Eodem, Elementi di Filosofia*, cit., parte III, vol. II, cap. III, pp. 325-60.

⁴² H. Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 2 voll., London-Edinburgh 1783; ed. mod. a c. di H. F. Harding, Carbondale, Ill., 1965.

⁴³ M. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia del gusto all'Arcadia di Roma* (1785), pubbl. in E. Bigi (a c. di), *Critici e storici della poesia e delle arti del secondo Settecento*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 44, tomo IV, Ricciardi, Milano-Napoli 1970, pp. 469-82. È verosimile che l'edizione più recente del saggio cesarottiano consultata da Tedeschi sia quella dal titolo *Saggi sulla filosofia delle lingue e del gusto di Melchior Cesarotti*, Società tipografica dei classici italiani, Milano 1821. Lo stesso saggio era stato inserito nella raccolta di *Cento sonetti di varj autori*, Fratelli Nistri e C., Pisa 1831, pubblicata dunque poco a ridosso dell'edizione degli *Elementi*.

⁴⁴ M. Mendelssohn, *Sui principj fondamentali delle belle lettere e delle belle arti* (1757), in *Idem, Scritti di Estetica*, a c. di L. Lattanzi, Aesthetica, Palermo 2004, pp. 143-66. Sulle possibilità concesse ai "segni arbitrari", cfr. qui pp. 150-51.

⁴⁵ V. Tedeschi, *Elementi...*, cit., vol. II, pp. 326-27.

⁴⁶ *Ivi*, p. 327.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 353: «Dal che possiamo con giudiziosa conclusione raccorre con Batteux: se le arti sono imitatrici di natura, l'imitazione deve essere saggia ed intelligente, non una copia servile. Così Zeusi, volendo dipingere una bellezza perfetta, non fece un ritratto di qualche bellezza speciale, che stato ne fosse una storia; ma egli raccolse qua e là i lineamenti di molte bellezze vere e naturali de' tempi suoi, e concepì in sua mente un'idea fittizia risultante da tutti que' lineamenti congiunti, la quale idea divenne originale, e modello di suo quadro, che poi fu verisimile e poetico nell'integrità, o nella totalità sua: di maniera che non fu vero e storico, che nelle parti spiccate e prese separatamente».

⁵⁰ Tedeschi stesso notava (*ivi*, p. 345) che «i romantici medesimi, i quali si fanno gloria in teoria di non seguir l'esempio, e l'autorità di nessuno, imitano poi in pratica molto più i moderni di quel, che i classici facciano gli antichi; e Schiller e Schlegel hanno per gli uni la medesima autorità, che Sofocle ed Aristotile per gli altri».

⁵¹ Tra i più accesi avversari dell'eclettismo d'ascendenza francese in Sicilia, Benedetto Castiglia scriveva nel 1844: «In Italia l'eclettismo ha dominato nelle scimie (sic), e scimie ve n'ha assai tra noi. Ma intanto anche fra noi taluno si è portato alle alture estreme, ed ha gonfiato e gonfia palloni assai; e ve n'è già celebri due, Rosmini e Gioberti. Amendue son di quei, i quali non vedono che essere, *unità, assoluto*; e che lasciano le regioni basse, e spiegano i fenomeni colla sostanza, e l'umano col divino; in breve il basso coll'alto». Cfr. B. Castiglia, *Scienze morali, Storia, Critica. Fase ultima*, in "L'Osservatore. Giornale per la Sicilia", a. II, vol. II, n.s., 1844, p. 143.

⁵² L. Cicognara, *Del Bello. Ragionamenti sette*, Molini e Landi, Firenze 1808.

⁵³ I. Martignoni, *Del Bello e del Sublime*, Mussi, Milano 1810.

⁵⁴ G. Talia, *Saggio di Estetica*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1822.

⁵⁵ B. Croce, *Estetica* (1902), ed. cons. a c. di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990, p. 450.

⁵⁶ V. Gioberti, *Del Bello*, in *Enciclopedia Italiana e Dizionario della conversazione, ad vocem*, vol. IV, Tip. G. Tasso, Venezia 1841. Il testo fu poi pubblicato in trad. francese (a c. di G. Bertinatti) con il titolo *Essai sur le beau ou elements de philosophie esthetique*, Meline, Cans & C., Bruxelles 1843; e nella ediz. italiana più diffusa (anche presso gli studiosi siciliani) con il titolo *Saggio sul Bello, o elementi di filosofia estetica*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1845.

⁵⁷ P. Galluppi, *Lezioni di Logica e di Metafisica, ad uso della R. Università degli Studi di Napoli*, 3 voll., Tip. Azzolino, Napoli 1832-34.

⁵⁸ Castellana, com'è possibile rilevare dalla voce bibliografica a lui relativa in G. M. Mira, *Bibliografia siciliana*, vol. I, cit., pp. 192-92, fu uno degli studiosi più attenti delle epidemie di colera e di tifo che funestarono la Sicilia nella seconda metà degli anni '30 del XIX secolo.

⁵⁹ L. Castellana, recensione a *Lezioni di Logica e di Metafisica, ad uso della R. Università degli studi di Napoli, del Pr. Barone Pasquale Galluppi da Tropea*, in "E.S.L.S.", vol. VI, t. XV, 1836, pp. 3-16, 65-76.

⁶⁰ N. Massias, *Théorie du beau et du sublime, ou Loi de la reproduction, par les arts, de l'homme organique, intellectuel, social et moral, et des ses rapports pour faire suite au livre du Rapport de la nature à l'homme et de l'homme à la nature*, F. Didot père et fils, Paris 1824.

⁶¹ L. Castellana, *Sul Sublime*, in "G.S.L.A.S.", vol. XXVII, t. LXIII, 1836, pp. 139-48. Castellana nota che tutti i fraintendimenti intorno alla dottrina del sublime sono sorti «dal-l'aver voluto indagare la natura di tal sentimento, anziché le condizioni che il muovono» (p. 139). L'autore critica dunque, fra gli altri, Mendelssohn (*Sul sublime e l'ingenuo nelle belle lettere*, 1758, in *Idem, Scritti di Estetica*, ed. cit., p. 169) per avere definito sublime «ciò ch'è sensibilmente perfetto, atto a muovere l'ammirazione» (p. 140), rilevando piuttosto che tale formula sia propria a designare la bellezza. Ugualmente scorretta, a giudizio dell'autore, è l'identificazione esclusiva del terrore quale fonte del sublime, così come postulata da Burke e Blair: esistono oggetti, dice in sostanza Castellana (e cita l'esempio di un firmamento sereno) che pur innegabilmente sublimi, «niuna forza costituiscono che ci spaventi o ci protegga» (p. 141). Quanto alla posizione di Galluppi, che similmente a Massias vedeva la causa del sublime nel «piacere» che l'uomo esperisce nell'atto in cui sente la propria grandezza, Castellana osserva che tale assunto collide con l'idea di sublime, del tutto alieno dal piacere,

che emerge ad esempio dall'osservare i fenomeni di una natura sconvolta. E dunque, a bene investigare l'essenza di tale sentimento, è necessario «non considerare l'obbietto isolato in se stesso, ma rispetto all'animo nostro che ne apprende la grandezza: dimodoché le condizioni costanti pel sentimento cennato debbono esistere e riporsi più entro noi isolatamente che nell'oggetto riguardato per sé» (p. 144).

⁶² Per gli orientamenti idealistici di questa rivista, fondata nel 1858 da Vincenzo Di Giovanni, cfr. F. P. Campione, "L'Idea" e gli interventi di Gioacchino Di Marzo, Vincenzo Di Giovanni e Melchiorre Galeotti, in S. La Barbera (a c. di), *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, Atti del convegno nazionale di studi, Palermo 2004, pp. 238-45.

⁶³ G. Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XVI*, vol. I, Tip. Lao, Palermo 1858.

⁶⁴ L. Russo, *Estetica e critica d'arte nell'Ottocento*, in S. La Barbera (a c. di), *Gioacchino Di Marzo...*, cit. pp. 128-41, qui p. 133.

⁶⁵ B. Croce, *Estetici italiani della seconda metà del Settecento* (1902), in Idem, *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'Estetica italiana*, ed. cons. Laterza, Bari 1954⁵, p. 390.

⁶⁶ *Callomazia* è il titolo di un poema di Bernardo Bellini (*Callomazia: poema estetico-didascalico sul bello, libri dodici*, presso Mancini, Milano 1841) citato da Croce, in *Estetici italiani...*, cit., p. 411, n. 2.

⁶⁷ Con il titolo di *Callogogia*, nota Croce stesso in *Estetica*, ed. cit., p. 452, Antonio Rosmini aveva identificato una scienza del «bello in universale», comprendente (nella qualità di «parte speciale») l'estetica come scienza del «bello nel sensibile». Rosmini (*Sistema filosofico*, in *Documenti per la Storia universale di Cesare Cantù*, Pomba e C. Torino 1844, pp. 559-610; ed. cons. a c. di C. Caviglione, Paravia, Torino 1924, qui p. 96), scriveva che «la Callogogia e l'Estetica appartengono prima di tutto alla Deontologia generale, e massimamente a quella parte che descrive gli archetipi degli enti».

⁶⁸ G. Venanzio, *Della Callofilia libri tre del dottore Girolamo Venanzio. Prima edizione siciliana*, Stamperia d'Antonio Muratori, Palermo 1837. La prima edizione dell'opera era stata pubblicata a Padova, coi tipi della Minerva, nel 1830. Contemporaneamente all'edizione palermitana usciva, sempre a Padova (Stamperia del Seminario), una versione dell'opera del letterato veneto corredata da un titolo che scioglieva l'"arcano" del composto ellenizzante: *Della Callofilia ossia Dottrina del bello nelle lettere e nelle arti contenente i principii fondamentali della estetica. Libri tre del dottore Girolamo Venanzio*. È interessante notare, infine, come l'edizione del 1857 dell'opera di Venanzio (Tip. Castion, Portogruaro) abbandonasse definitivamente il titolo "esotico" a favore di un più semplice *Saggio di Estetica*, evidentemente modellato su quello eponimo del testo di Giovambattista Talia, allora assai in voga.

⁶⁹ G. Venanzio, *Della Callofilia...*, cit., p. III.

⁷⁰ Ivi, pp. 3-4.

⁷¹ Ivi, pp. 17-18.

⁷² Ivi, p. 18.

⁷³ Ivi, p. 22.

⁷⁴ Ivi, pp. 102-03.

⁷⁵ Ivi, p. 275.

⁷⁶ F. P. Perez, *Sul Bello*, Lao, Palermo 1842, poi in Idem, *Scritti*, a c. di G. Pipitone Federico, vol. I, s.n., Palermo 1898, pp. 41-42.

⁷⁷ Ivi, p. 42.

⁷⁸ Sembra interessante rilevare un particolare curioso a proposito del "mistero" che pareva circondare il nome della disciplina varata da Venanzio, già presso i contemporanei. Sul dorso dell'esemplare del testo da noi consultato (in Biblioteca Centrale della Regione Siciliana [d'ora in poi B.C.R.S.], ai ss. 4.21.A.25) è impresso il nome *Gallofilia*, che propriamente andrebbe tradotto come "amore per la Francia": un titolo che evidentemente appariva – agli occhi dell'ingenuo legatore – maggiormente significativo di quello che in effetti compariva nel frontespizio dell'opera.

⁷⁹ G. Albergo, *Trattato di Callinomia...*, cit., p. 16.

⁸⁰ Ivi, p. 5, n. 1.

⁸¹ G. Galbo-Paternò, *Colpo d'occhio sulla Filosofia delle Belle arti. Dialogo fra il Maestro e un Discente*, in "G.S.L.A.S.", vol. LXXVII, t. CCXXX, 1842, pp. 196-206.

⁸² Giovanni Galbo-Paternò baronello di Montenero (Messina, 2° decennio XIX secolo-Noto, ?), antiquario e teorico d'arte e tipico esponente di una cultura erudita non ancora

specialistica, operò soprattutto a Noto. Qui pubblicò la monografia intitolata *Di una nuova scoperta presso l'Antico Teatro siracusano* (Stamperia dell'Intendenza, 1843) con la quale esordiva nell'ambito della saggistica archeologica ipotizzando che il celebre *Orecchio di Dioniso* fungesse da amplificatore dei suoni provenienti dal Teatro. Nel 1847, probabilmente ormai a ridosso della morte avvenuta in età giovanile, diede alle stampe uno studio *Sull'Arte ceramografica in Sicilia e su gli esperimenti che si sono ai nostri giorni eseguiti* (Virzì, Palermo) in cui avocava alla Sicilia il primato nella produzione ceramografica, e passava in rassegna la validità di alcuni esperimenti condotti in quel periodo per riprodurre le forme degli antichi vasi greci. Per Giovanni Galbo-Paternò, cfr. *Enciclopedia della Sicilia, ad vocem* a c. di F. P. Campione, F. M. R., Milano, in c. di. stampa.

⁸³ Ricordiamo, ad esempio, il titolo dell'opera di Candido Mamini, *Filosofia delle belle arti, ossia Trattatello di Estetica*, Tipografia subalpina Pelazza, Torino 1856. Una seconda edizione del breve trattato, ampliata e corretta, fu pubblicata a Catania per i tipi de La Fenice nel 1864.

⁸⁴ C. Falconieri, *Ricerche intorno al bello dell'architettura desunte dalla estetica, dalla storia, e dai monumenti, con brevi riflessioni su lo stato attuale di essa*, Stamp. D'Amico Arena, Messina 1840.

⁸⁵ M. Villareale, *Convinzioni estetiche necessarie ai poeti e agli artisti*, Lao, Palermo 1858.

⁸⁶ È probabile che Villareale si riferisca al *Nuovo corso di lezioni e ragionamenti estetici teoretico-pratici* pubblicati dall'abate Gioacchino Geremia a partire dal tomo II, n.s., del "Giornale del Gabinetto letterario dell'Accademia Gioenia", Catania 1856.

⁸⁷ Idem, *L'Estetica a' nostri tempi*, in "Tutto per tutti. Giornale settimanale", a. I, n° 4, Palermo 27 novembre 1856, p. 14.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ M. Messina Faulisi, *Saggio di estetica proposto agli italiani*, Giliberti, Palermo 1869.

⁹⁰ P. Nicosia, *Lezioni di filosofia applicata alla estetica*, s.n., Palermo 1869.

⁹¹ R. Mitchell, *L'estetica della scienza. Orazione inaugurale degli studi, letta nella grande aula della R. Università di Messina il giorno 16 novembre 1876 dal professore Riccardo Mitchell*, D'Amico, Messina 1876.

⁹² V. Forte, *Della connessione fra la estetica e la morale*, Solli, Palermo 1877.

II – Archeologia (ed) estetica

1. *Il gesto di una Venere*

Un'ipotesi muove quest'indagine, o più precisamente un interrogativo: possono alcune scoperte archeologiche, avvenute nei primi decenni dell'Ottocento, avere contribuito allo sviluppo dell'estetica in Sicilia? Si tratta, è vero, di una congettura a prima vista di ben poco momento: probabilmente un rapporto causale tra studio dell'arte antica e nascita dell'estetica è talmente ovvio da non richiedere ulteriore approfondimento. È noto infatti come l'estetica settecentesca debba a Winckelmann un'aliquota assai ampia dei suoi modelli concettuali, nonché un contributo notevole al suo lessico "specialistico". Al punto che è lecito affermare che, per oltre un secolo tanto l'estetica quanto le pratiche artistiche abbiano vissuto nel cono d'ombra delle riflessioni winckelmanniane, anche laddove pareva che esse fossero state già da molto tempo liquidate. *A fortiori* in Sicilia, dove la consapevolezza di rappresentare la meta di un vagheggiamento dal tedesco a lungo accarezzato, ma anche l'approdo di un viaggio che non avrebbe mai avuto luogo; e inoltre la presenza numerosa di uno stuolo di viaggiatori stranieri ancora per largo tratto del XIX secolo, giunti a studiare le vestigia dell'antichità, avevano radicato nella sensibilità di molti intellettuali isolani l'idea che qui fosse una seconda Grecia, la cui eredità bisognasse riscattare anche attraverso il recupero degli innumerevoli tesori d'arte che ancora giacevano sepolti nei siti delle antiche città siceliote e anelleniche, nei tre "valli" dell'Isola. Peraltro, l'istituzione di una "Commissione d'Antichità e Belle Arti" avvenuta nel 1827¹, organo del governo borbonico cui era demandata la tutela del patrimonio archeologico e artistico siciliano, si attesta nel clima di un rinnovato (o forse, quasi del tutto nuovo) interesse nei confronti dell'antico. In realtà, le discussioni che s'aprono in quegli anni sullo statuto delle arti dell'antichità rappresentano piuttosto un'estrema propaggine di quella "cultura estetica" che, lungo il corso del secolo precedente, in Sicilia aveva surrogato l'assenza di un'estetica sistematica. Tuttavia, la pregnanza di alcune mosse teoriche innescate proprio da quei ritrovamenti, contribuì certamente al radicamento ancor più profondo dell'estetica entro la compagine culturale isolana.

Il secolo, d'altra parte, s'era aperto sotto gli auspici più fortunati: il 7 gennaio del 1804 a Siracusa, dal terreno di una contrada nota come

“Orto della Bonavia”, era riemersa agli occhi estatici dell’archeologo Saverio Landolina ² e del canonico Giuseppe Maria Capodiecì la celebre *Afrodite Callipige* ³. Un ritrovamento di tal fatta, anche per le circostanze pressoché fortuite in cui era avvenuto, dall’immaginario della cultura antiquariale siciliana fu accolto come quello di un nuovo *Laocoonte*, alla cui epoca la statua *sembrava* per di più appartenere. Landolina, che pure era studioso amante delle cose patrie, non scrisse nulla intorno al ritrovamento della statua né sui suoi caratteri formali. Toccò invece a un altro archeologo siracusano, Raffaello Politi ⁴, l’occasione di scrivere una breve memoria sulla statua, trascorsi tuttavia oltre vent’anni dal suo ritrovamento. Nel 1826, anticipati da un’uscita sul volume VII del “Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia”, escono i *Cenni artistici sul Simulacro di Venere* ⁵, che rappresentano per l’archeologo siracusano non solo l’occasione per tentare una restituzione grafica della statua (mutila, com’è noto, della testa e del braccio destro ⁶), ma soprattutto lo spunto per alcune considerazioni intorno al problema della bellezza e dell’imitazione nelle arti greche. Per un autore come Politi, generalmente animato da uno spirito eversore e da una *vis* polemica costantemente accesi, il pretesto per lanciare strali all’indirizzo di alcuni viaggiatori stranieri, avventati nei giudizi o persino del tutto inattendibili, era fin troppo attraente perché cadesse nel vuoto. E dunque bersaglio ne sono soprattutto il conte de Forbin, che nel 1823 aveva pubblicato il resoconto del viaggio da lui compiuto in Sicilia tre anni prima ⁷, e soprattutto Joseph-Antoine de Gourbillon, il cui *Voyage* era uscito nel 1820, un anno dopo il suo compimento ⁸. Forbin, al cospetto della statua, era letteralmente caduto in estasi affermando, in un deliquio prossimo all’orgasmo (la traduzione è dello stesso Politi), «qual morbidezza! quale flessibilità! quanto la Medicea perderebbe veduta accanto a questo capolavoro! il sentimento della vita e della grazia vi scorre da per tutto. Questa Callipiga è dessa assai giovane, nascente è il di lei seno, e la voluttà stessa ne disegnò il torso, le anche, la linea sinuosa e pura della parte inferiore di questa bellissima figura» ⁹. Gourbillon, contro il quale Politi manifesta senza riserve la sua avversione per quel tono sprezzante, borioso, impregnato d’«atra bile» che ne caratterizza la narrazione, non era stato da meno giungendo a scorgere nelle membra della statua un lieve tremore, e a deprecare quel panneggiamento (a suo giudizio superfetazione assai più tarda, pur non essendo riuscito a scorgere nella scultura alcuna traccia della posteriorità tale intervento), quel “sudario” che, coprendo le parti intime della dea, ne appesantiva l’effetto e ne guastava il classico equilibrio. Certamente erede di una tradizione winckelmanniana, sia pure “normalizzata” in una prospettiva eterosessuale (è noto come nei *Gedanken* e nella *Geschichte* il paradigma della bellezza sia incarnato dall’androgino), il francese aveva visto nella *Venere Landolina* l’apoteosi di un bello ideale amplificato fino alla vetta

del sublime ¹⁰. Per l'archeologo siracusano l'applicare alla statua un modello di lettura tolto di peso da Winckelmann invece non funziona affatto. E non funziona per due ragioni principali: la prima di carattere strettamente stilistico-cronologico. La *Venere*, di fatto, non appartiene né allo stile, né all'epoca del *Laocoonte* o della stessa *Venere Medicea* a cui Forbin pretendeva la *Callipige* siracusana fosse superiore. Per di più, dal punto di vista strettamente iconografico, la *Venere* rappresentata non è una "vergine", simbolo perciò di una bellezza albeggiante e incorrotta, «ma già madre di Enea talun la sospetta; il suo seno lungi dall'essere nascente, com'egli dice, è ben turgido e carnoso» ¹¹. La parte inferiore della statua, specialmente nelle anche e nelle ginocchia, gli appare poi assai più «triviale» di quella superiore che invece gli sembra di «morbidissima carne». Quanto al presunto fremito che Gourbillon (diremmo quasi in una sorta di empatia erotizzante) aveva notato percorrere il corpo della dea, ipotizzando che l'artista avesse così voluto suggerire una donna appena sortita dalle acque, Politi ovviamente dissente. È un *topos* abusato, afferma egli in sostanza, pensare che tutte le *Veneri* raffigurate sul modello di quella di Cleomene, la *Medicea* appunto, debbano necessariamente rappresentare il tipo della *Anadiomene*. D'altra parte, se lo scultore avesse voluto alludere all'atteggiamento di una donna tremante per il freddo, avrebbe certamente un poco piegate le ginocchia della statua, che invece «sta fermamente basata sul sinistro piede, che serve di sostegno all'intero corpo» ¹². Piuttosto, nel gesto della *Venere* Politi intravede un moto d'istintiva pudicizia: la dea è discesa dall'Olimpo per unirsi «a qualche bene avventurato mortale» ¹³, l'atto di ritrarre verso il pube il panno, l'essere leggermente china in avanti sono gli indizi di quella repentina emozione.

C'è un altro motivo, dicevamo, per il quale il modello winckelmanniano non è applicabile all'interpretazione della statua siracusana, ed esso attiene alla questione della bellezza e dell'imitazione. La *Venere*, di fatto, non è il prototipo del bello ideale né tanto meno del sublime: piuttosto che incarnare una bellezza divina, secondo Politi essa «si mostra fra le più belle mortali, men però nutrita di ambrosia» ¹⁴. E così un particolare della statua, il suo *sedere*, diviene nell'esegesi dell'archeologo il luogo della messa in crisi decisiva del paradigma del tedesco. Con una punta di maligno sarcasmo, Politi rileva l'indugiare estatico di Gourbillon sulle «parti deretane di questa statua»¹⁵, quasi a voler trarre il segreto della loro "bellezza ideale". In realtà – e qui Politi sconfessa anche il modello imitativo batteuxiano – il bello di quel sedere non è il risultato del «complesso di più beltà individuali» ¹⁶: semmai, esso nasce dalla perfetta imitazione della natura. La *Venere* però (è forse opportuno ripeterlo), appartiene a una fase ormai sensibilmente decadente dell'arte greca: come risolvere, dunque, il problema dell'imitazione nel periodo del suo massimo splendore? I Greci,

secondo Politi, avevano un concetto mimetico ben differente rispetto a quello postulato da Winckelmann. Piuttosto che dalla resa idealizzata della natura, il bello delle loro arti derivava dalla ripetizione di modelli già dati, in una sorta di manierismo *ante litteram* che, nell'intendimento comune, non rappresentava la degradazione dell'archetipo, ma anzi un suo arricchimento: «a che giova inventar nuove forme – replica l'archeologo citando Saverio Scrofani¹⁷–: ripetere il bello non è egli lo stesso che variarlo?»¹⁸.

A giudizi simili era pervenuto, qualche tempo prima, il marchese Jakob Joseph Haus¹⁹, un altro personaggio di primo piano nel panorama intellettuale siciliano del primo Ottocento, che in diverse occasioni era entrato in accesa polemica con lo stesso Politi a proposito delle ipotesi restitutive dell'*Olympeion* di Agrigento. Nelle *Considerazioni sullo stile de' Greci nelle arti del disegno* (1823)²⁰, l'opera che a giusta ragione può essere considerata la *summa* del suo pensiero archeo-estetologico, Haus pur ovviamente non abiurando il verbo winckelmanniano (il cui valore storiografico, anzi, per lui resta assolutamente impregiudicato), propone una diversa visione della questione della *mimesis* presso i Greci. Dopo un breve preambolo, nel quale l'archeologo traccia una veloce storia dei “progressi” della scultura greca (al contempo, diremmo un po' diderottianamente, esaltando il valore dell'abbozzo contro l'opera finita²¹, nel quale chiaramente emergeva la propensione al *decorum* degli antichi, la loro capacità di tradurre nel prodotto compiuto solo pochissime idee), Haus espone il suo schema alternativo rispetto a quello disegnato da Winckelmann. Per l'archeologo, in sostanza, quello applicabile alle arti dei Greci è un modello “emulativo” su una base vagamente etica nel quale, probabilmente, sono da cogliere gli echi della burkeana “imitazione”, collante della *società in generale*²². Come l'emulazione della virtù non è da considerare servilismo, afferma in altri termini Haus, così nelle belle arti non è biasimare (né tanto meno da giudicare difettoso di talento) quell'artefice che riesca, osservando nelle opere altrui un pregio particolare, a farne proprio lo «spirito» e a «entrare, per così dire, nelle medesime idee» dell'artista-modello²³. Questa capacità d'intravedere il bello in opere esemplari, capacità che per Haus non va però disgiunta da personali meriti artistici, “riscalda” l'anima dell'artista emulativo e la «solleva a maggior altezza»²⁴. L'elaborazione del prodotto artistico, perciò, diviene una specie di processo dialettico: un artefice che imita i prodotti di un altro artefice è portato a continuamente confrontarsi con il suo modello, a interrogarsi su come questi avrebbe risolto quel particolare problema realizzativo. Peraltro, cogliere il bello “latente” in un'opera altrui – nota l'archeologo – reca all'artista emulativo una soddisfazione non minore di quella derivante dalle proprie invenzioni²⁵. È dunque questo il meccanismo sotteso al progresso delle arti presso i Greci: l'emulazione reciproca, il desiderio di produrre

opere che, destando nel pubblico una «simpatica commozione» inducessero negli altri artefici l'aspirazione a produrre opere d'analogo o maggiore apprezzamento, secondo Haus consentiva agli artisti di «progredire oltre le regole primitive e triviali»²⁶, e di produrre modelli che sarebbero stati adottati come nuove regole, di gran lunga superiori alle precedenti. Fu questo a determinare, altresì, il carattere distintivo dell'arte greca, «uno stile uniforme, ed un proprio nazional gusto»²⁷, che i Greci poterono mantenere intatto per il generale “deserto” che li circondava. Ciò consentì d'altra parte a che lo stile dei Greci nelle arti, improntato a “nobiltà” e a “semplicità” (si noti come l'endiadi winckelmanniana per un classicista oltranzista come il marchese tedesco doveva ancora necessariamente mantenere la sua validità ermeneutica), potesse essere accolto presso le altre «colte nazioni» come «indigeno piuttosto che come straniero»²⁸. Ovviamente, e Haus ben se ne avvede, ogni progresso presuppone il passaggio da forme imperfette ad altre più compiute, in un crescendo che avrebbe prima o poi dovuto condurre a un inevitabile decadimento. Così nella progressione che l'archeologo individua nella storia delle arti del disegno presso gli antichi, è possibile notare un primo periodo nel quale «i Greci non meno che le altre nazioni eran da principio da una scrupolosa, e diligente imitazione della semplice e schietta natura obbligati»²⁹. A questa fase “realistica” avrebbe fatto seguito una nuova epoca nella quale – diremmo secondo il paradigma di Zeusi – gli artisti erano portati a scegliere le parti migliori della natura, riunendole poi nell'unità ideale dell'opera d'arte³⁰. Attraverso questi passaggi “sperimentali” si giunge così all'apogeo dell'arte greca, il periodo nel quale la *ratio* della produzione è il modello emulativo. Modello, o meglio sarebbe dire “gabbia”, che nella sua coerenza regolistica rappresentava certamente la negazione di qualunque libertà per l'artefice; ma ancor più, l'ipoteca a che l'arte non degenerasse negli «eccessi che sono i più pericolosi scogli, ove l'arte romperebbe senza riparo»³¹. Ora, al di là della discontinuità qualitativa che necessariamente caratterizza non solo la produzione di un singolo artista, ma anche in generale un intero panorama artistico, è fatale che l'arte greca giungesse prima o poi al suo declino. Una decadenza che, tuttavia, non impedisce che le opere dell'antichità formino una «classe separata» rispetto a tutte le altre manifestazioni artistiche. È a questo punto che Haus cerca di dar conto del perché le sculture, le pitture, gli edifici tramandati dai Greci siano in grado di “mettere tutti d'accordo” riguardo alla loro eccellenza. In generale, postula l'archeologo, è difficile spiegare in che cosa si fondi il proprio giudizio “estetico”, e soprattutto riuscire a persuadere gli altri a che siano dello stesso parere. L'“incanto” nascosto nelle testimonianze dell'antico, infatti, sembra rivelarsi solo a un «certo interior senso» della bellezza³² (difficile dire se qui Haus riecheggi da Hutcheson), che non è concesso a tutti, e tocca piuttosto

l'istinto che la ragione. D'altro canto, il sentimento del bello è del tutto inalienabile³³: tutto ciò che non è in grado di passare, attraverso il razocinio, dalla mente alle «corde nell'animo» non può essere trasferito ad altri³⁴. Meno che mai a chi è propenso più a sogghignare di fronte al calore appassionato di un amatore, che a lasciarsi coinvolgere dalle sue argomentazioni. L'arte greca, però, è in grado di superare queste barriere d'incomunicabilità "sentimentale": la sua «casta e nobile semplicità» è troppo evidente perché ciascuno non ne sia vinto, pur non comprendendone la ragione. Con questo *switch* da una prospettiva soggettivista a una oggettivista, Haus s'avvia a concludere le sue *Considerazioni*, spostando il suo angolo visuale sull'Italia. In essa egli vede ovviamente, ereditando il determinismo ambientale di Winckelmann, l'erede naturale della Grecia antica per quel suo clima che, «assottigliando colla sua dolce influenza gli umori, e snodando per così dire il soverchio rigore de' muscoli»³⁵, predispone gli artisti all'imitazione. Per una specie di *tabù* antropologico, Haus pur trattandone non nomina Michelangelo, la cui «franca, risoluta e sprezzante maniera»³⁶ seguita da artisti di levatura infinitamente minore, avrebbe facilmente condotto l'arte a un «depravato gusto di ardimento e di esagerazione»³⁷. Raffaello, al contrario, era stato per molti artisti coevi ciò che per gli antichi erano stati i modelli esemplari dell'emulazione. E così, dopo avere individuato nelle testimonianze dell'arte bizantina, pur nella scorrettezza del disegno e nella lontananza da qualunque bellezza ideale, una pallida reminiscenza della calma e della semplicità dell'arte classica³⁸; e dopo avere postulato che la regola della bellezza può rendersi durevole solo «alla condizione religiosamente osservata dagli antichi, cioè che tali accorgimenti fossero accolti e rispettati senza invidia, e come salutari massime custoditi»³⁹, Haus chiude la sua opera con una specie di elogio di Canova, che tra i contemporanei rappresenta l'artista che meglio ha saputo tradurre il modello emulativo in capolavori degni di competere con quelli degli antichi⁴⁰.

Eravamo partiti da *Venere* e conviene chiudere qui il cerchio di questa prima ricognizione, alla quale le *Considerazioni* del marchese Haus sembrano avere apportato non poca luce. Che la statua restituita alla vista da Saverio Landolina costituisse, nei primi decenni del XIX secolo, un importante banco di prova per la verifica di molte teorie sulle arti dell'antichità è testimoniato da un altro articolo, comparso sempre nel "Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia" a firma di Francesco Paolo Avolio nel 1837. Amico di Landolina e curatore della pubblicazione di buona parte delle opere dell'archeologo rimaste inedite alla sua morte, Avolio in una serie di lettere diffuse nel giornale palermitano traccia un quadro della sua attività d'infaticabile esploratore dell'antico. La *Lettera VII* è dedicata proprio alla scoperta della *Venere* e di un'altra statua raffigurante *Esculapio*. Scrive Avolio a propo-

sito del simulacro di Afrodite: «E se anche un cieco venisse in atto di palparla partitamene, direbbe: essa è di donna una perfettissima figura. Imperocché ove si tocchino le parti dinanzi, vi si rinviene squisitezza di arte nei piedi, nelle gambe, nell'addome, nel braccio e nella mano superstiti, siccome nel petto si ammirano le due poppelle tonde, sode, e delicate. Ogni osservator diligente accertasi nel tempo stesso, che queste parti anteriori ben corrispondono a quelle di fianco, e del lato di dietro, non fallendo se affermi che sembrangli toccar muscoli, polpa, e carne morbidissima»⁴¹. Ecco dunque la natura dell'esperienza estetica che la statua siracusana è in grado d'attivare: un erotismo virtuale che tramuta l'ormai tardo fruitore herderiano (Avolio insiste, lo si è notato, sui termini "palpare", "toccare", "tonde", "carne morbidissima") in una specie di vecchione spettatore della casta Susanna, assai più ardito però; un *voyeurismo* tattile capace di trasformare l'inerte marmo in carne palpitante, l'inorganico in organico. Peraltro, proprio la naturalezza della statua, il suo essere risultato di perfetta imitazione sembra qui intonare l'epicedio delle teorie winckelmanniane, e accantonare definitivamente il mito della bellezza indeterminata dell'ermafrodito.

2. Il colore delle metope

Nell'anno stesso in cui il marchese Haus pubblicava le sue *Considerazioni* un'altra scoperta, e di non minor clamore, scuoteva il panorama archeologico della Sicilia. Nella primavera del 1823, tra le rovine dell'acropoli di Selinunte due giovani architetti inglesi, Samuel Angell e William Harris, rinvenivano i resti della decorazione figurata del "tempio C", tre (rispettivamente la sesta, la settima e l'ottava) delle originariamente dieci metope⁴² del fregio. Inoltre, fuori dalla cittadella, i ruderi di quello che sarebbe stato poi indicato come tempio F restituivano i rottami di altre due, e più grandi, metope. La notizia, puntualmente registrata dai giornali dell'epoca⁴³, era destinata a larga eco entro la cultura archeologica del tempo giacché consentiva di scrivere una pagina fin allora inedita nella storia delle arti antiche dell'Isola, e non solo. Peraltro, il clima implacabile dell'estate sulla riva del Mar d'Africa, e i miasmi prodotti dalle paludi intorno all'antica città magnogreca, furono fatali al povero Harris, che nel luglio dello stesso anno morì all'età di 27 anni senza poter fare ritorno in patria. Cosicché toccò all'amico Angell, assistito dall'architetto Thomas Evans, portare a termine la campagna di scavi, e renderne conto nel celebre *in folio* uscito a Londra tre anni dopo⁴⁴, un'opera che in cinquantasei pagine e nove tavole avrebbe portato le sculture selinuntine all'attenzione del mondo culturale europeo. Quasi contemporaneamente, il "Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia" cominciava la pubblicazione a puntate dell'opera, tradotta in italiano da Friedrich Gruis⁴⁵, pubblicazione che, però, si sarebbe arrestata già alla prima uscita.

In verità, il primo a scrivere delle metope era stato quasi “in presa diretta” il barone Pietro Pisani ⁴⁶, incaricato dal governo borbonico di seguire il trasporto delle sculture a Palermo ⁴⁷ e di sovrintendere al loro restauro. Ne uscì così proprio nel 1823 ⁴⁸ una *Memoria* ⁴⁹ che, corredata da una breve serie d’incisioni a tratto, avrebbe costituito la prima testimonianza dell’importante scoperta archeologica. Il lavoro esegetico di Pisani, certo reso assai difficoltoso dallo stato frammentario delle metope (la sesta del tempio C, ad esempio, era smembrata in cinquantanove pezzi), era volto a decifrare l’iconografia delle scene rappresentate indirizzandone, ove possibile, il ripristino ⁵⁰. Certo sorprende notare come l’autore, all’apparenza semplice funzionario dell’apparato burocratico borbonico, si muova con tale sicurezza ed eleganza nel dominio degli studi archeologici: in effetti, buona parte delle successive letture delle sculture selinuntine deve proprio a Pisani il loro impianto interpretativo. Per un motivo differente, diremmo cronologicamente inverso, rispetto a quanto espresso dalla *Venere* di Siracusa le metope di Selinunte riportavano d’attualità la questione delle arti presso Greci, in quella fase che però non corrispondeva certamente all’apogeo formale (e anche “morale”) immaginato da Winckelmann. Pisani, di fatto, rimarcava il “primato” rappresentato dalle sculture da poco riemerse dal buio di millenni notando come nessuna collezione europea poteva vantare «monumenti di questo genere, per antichità di merito così trascendente» ⁵¹: l’arcaico, insomma, rivendicava ora la sua piena legittimità nel campo dell’arte e delle sue teorie. D’altra parte, l’innegabile “imperfezione” che agli occhi di Pisani ancora velati di classicismo caratterizzava i rilievi, trovava singolare contraddizione nel fatto che – forse per la prima volta nella storia della scultura – erano rappresentate delle figure in gruppo ⁵². Lo scritto del barone, dicevamo, intendeva fornire un’interpretazione iconografica delle scene scolpite nella pietra tufacea: così la sesta metopa, a suo giudizio, doveva rappresentare l’*Educazione di Bacco*, la settima *Perseo uccide la Gorgone*, l’ottava *Ercole e i Cercopi*. Letture valide anche per la critica successiva, benché nella sesta metopa Serradifalco vedesse piuttosto rappresentata la gara tra *Pelope ed Enomao*, per l’affinità tematica con le sculture esposte nel frontone del Tempio di Giove ad Olimpia.

Le rovine dell’altro tempio, a quel tempo comunemente denominato dei *Pileri* ⁵³, avevano restituito come già cennato i frammenti di altre metope di dimensioni colossali, che sensibilmente differivano dalle precedenti nei loro caratteri formali e compositivi. Questo permetteva dunque non solo d’istituire una cronologia relativa tra i due gruppi di sculture, distanti tra loro almeno cinquant’anni; ma soprattutto d’individuare uno scarto stilistico notevole tra le decorazioni dei due templi. Benché lo stato di conservazione delle metope F fosse assai più precario in confronto alle prime tre (di una, la seconda nell’ordine di

successione nel fregio, sussisteva la sola metà inferiore), Pisani giunge a ipotizzare che per la presenza di due figure – una femminile, l'altra maschile – esse rappresentassero «la invasione delle amazzoni (sic) nell'Attica»⁵⁴. Ora, ferme restando le interpretazioni iconografiche dei frammenti, il nodo da sciogliere era quello riguardante il gradiente stilistico che era possibile tracciare dal confronto dei due gruppi. Nello stile delle prime tre sculture il barone vede «l'infanzia dell'arte della statuaria» per la rudezza, la staticità e l'artificiosità dei movimenti delle figure⁵⁵. Eppure nel loro viso riscontra «una idea benché lontana della bellezza»⁵⁶, e i prodromi di una certa correzione del disegno che, unita a una sufficiente conoscenza dell'anatomia, avrebbero poi portato a «quei grandiosi principj» che informano tanti capolavori prodotti dagli antichi scultori. *L'Ercole*, ad esempio, «ha un poco più di moto di tutte le altre figure, ed è rappresentato in una positura nobile, svelta alquanto, e di un uomo sicuro del suo fatto»⁵⁷. Ancora più sorprendenti, a giudizio di Pisani, sono i cavalli della sesta metopa la cui estrema perfezione formale gli pare in netto, misterioso contrasto con quella generale rozzezza che caratterizza invece le altre figure⁵⁸. Così, secondo un invalso paradigma interpretativo risalente alla *Geschichte* di Winckelmann, che vedeva nella scultura etrusca il riflesso prossimo della più antica statuaria greca, il barone attribuisce a una imprecisata ascendenza centro-italica lo stile dei più antichi rilievi selinuntini⁵⁹, assunto dai Siculi e trapiantato poi nell'Isola.

Le metope superstiti del secondo raggruppamento segnano, secondo l'erudito, un ben riconoscibile passo avanti nella storia della scultura greca. Pisani, probabilmente su suggerimento dello stesso Angell, è il primo a individuare la patente sovrapponibilità stilistica di questi reperti con le sculture del tempio di *Athena-Aphaia* a Egina (Monaco di Baviera, Glyptoteck), scorgendovi ormai raggiunto l'apice della perfezione: «il disegno delle figure – nota il barone – è corretto ed elegante, le teste graziose e seducenti, le forme tondeggianti, le mosse semplici, naturali, ed in corrispondenza con tutte le parti, i panni che cuoprono le figure muliebri dal cinto in giù sono disposti a pieghe parallele compresse; e le ombre e i lumi restano con fina maestria e dolce gradazione distribuiti»⁶⁰. La capacità, inoltre, di staccare le figure dal fondo (indizio sicuro dell'esperienza maturata nel campo della decorazione da esporre all'aperto, e in luogo elevato quale appunto il fregio dell'architrave di un tempio) sono così a giudizio di Pisani la prova ultima di un'ormai indubitabile prossimità del secondo gruppo di metope con la scultura fidiaca.

La storia delle sculture selinuntine però non s'arresta qui. Il clamore suscitato dalla scoperta, che ora poneva la Sicilia al centro del dibattito sulle arti antiche, illuminando una zona fino a quel momento oscura della storia della scultura greca, fu certamente il movente che spinse la Com-

missione d'Antichità e Belle Arti, nel frattempo costituita, a dare impulso a una seconda campagna di scavi, diretta questa volta da Valerio Villareale⁶¹. Certamente, fra le immense rovine di quella che era stata una delle maggiori colonie greche del Mediterraneo, dovevano ancora celarsi i resti di altre sculture un tempo poste a fregio dei templi non ancora esplorati. In effetti, già Angell aveva comunicato al duca di Serradifalco d'aver individuato fra le rovine dell'*Heraion* (il cosiddetto tempio E), in corrispondenza dell'opistodomo, la presenza di due nuove metope⁶². Nel 1831 prende così avvio quella seconda *tranche* di ricognizioni, nominalmente come detto diretta da Villareale ma di fatto coordinata dall'archeologo Francesco Saverio Cavallari⁶³, che avrebbe portato alla riscoperta di altre cinque metope (le due dell'opistodomo e altre tre del pronao), in un ideale completamento del percorso stilistico e cronologico avviato dalle sculture più arcaiche e da quelle "intermedie" venute alla luce già nel '23. Peraltro, una curiosa coincidenza aveva fatto sì che le metope scoperte per ultime fossero quelle risalenti a una fase più recente della statuaria selinuntina. E non solo. I nuovi rinvenimenti rivelavano un aspetto sostanzialmente diverso della scultura greca, nel quale l'antinomia tra forma e colore, la pretesa winckelmanniana che le statue dell'antichità dovessero essere quasi cristallizzate in una dimensione d'ideale acromia, giungevano ora all'ocaso. Angell stesso aveva individuato, tra i frammenti dei rilievi ritrovati durante la prima tornata di scavi, le vestigia di un'originaria colorazione, una scoperta che peraltro dava sostanza alle ipotesi d'un altro celebre archeologo, Jakob Ignaz Hittorff⁶⁴, giunto in Sicilia nel 1823 a verificare se davvero (come egli fermamente credeva) tutta l'architettura greca, ed in special modo quella dorica, fosse stata in origine accesamente policroma⁶⁵. Le prospezioni avviate da Villareale nel 1831 confermavano così, sulla superficie della pietra scolpita dei reperti allora riaffiorati, la presenza di tracce d'intonaco bianco, di pigmenti di color lapislazzuli e di fasce dipinte di rosso⁶⁶. Il colore, dunque, scriveva ora un capitolo nuovo nella storia dello stile dorico.

A stendere questo capitolo s'accinse, proprio per l'impellenza ora dettata dai nuovi ritrovamenti a Selinunte, colui che più sopra indicavamo tra le personalità di maggiore evidenza nel panorama della cultura siciliana del primo Ottocento, in ordine ai suoi rapporti con l'Europa: Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco⁶⁷. Nel 1834 usciva il secondo (in realtà il primo in ordine d'apparizione) dei cinque volumi delle *Antichità di Sicilia*⁶⁸ dedicato a Selinunte, l'opera che doveva rappresentare il primo e più completo sguardo d'insieme sul panorama dell'archeologia siciliana. La scelta di diffondere per primo il secondo tomo della monumentale collana fu certamente dettata non solo dal clamore suscitato dai capolavori scultorei che riaffioravano fra i rottami dell'antica città sulla costa sud occidentale dell'Isola; ma soprattutto – crediamo – dalla necessità di battere sul tempo altri

studiosi (presto vedremo chi fosse tra questi), che già da molti anni attendevano a tracciare un quadro d'insieme dell'arte antica in Sicilia. Peraltro – lo notavamo più sopra – i risultati della campagna di scavo condotta fra il 1831 e il '32 completavano un *iter* diacronico-formale nel quale le teorie sull'arte fino a quel tempo invalse andavano sensibilmente rivedute. Già uno dei primi recensori dell'opera, Ferdinando Malvica, nel presentare ai lettori delle “Effemeridi” la pubblicazione del secondo volume delle *Antichità* rilevava che l'opera nasceva proprio dalla dissoluzione del paradigma winckelmanniano di una Grecia culla esclusiva delle arti⁶⁹. L'idea di partenza di Serradifalco è che l'origine formale delle sculture più antiche di Selinunte sia da individuare in un rapporto diretto con la scultura egizia, piuttosto che in quell'ascendenza etrusca postulata – sulla scorta delle teorie di Winckelmann – ancora dal barone Pisani. L'uso del colore tanto nella statuaria quanto nell'architettura, dato ormai non revocabile in dubbio, dava ulteriore conferma all'ipotesi di una derivazione nord africana della scultura selinuntina, almeno nella sua fase più arcaica. Di più, allargava all'intera grecità l'esercizio di tale modello interpretativo⁷⁰.

Lo sviluppo stilistico desumibile dall'analisi dei tre gruppi di metope consente al duca di formulare due importanti considerazioni: la prima, che esse appartengono a tre distinti periodi (rispettivamente quello prossimo al tempo del tipo *ieratico-egiziano*, quello dei marmi di Egina e quello già vicino a Fidìa)⁷¹ nei quali pareva possibile scorrere, in un coerente crescendo formale, l'intera storia della scultura greca fino all'epoca delle sue più alte creazioni; la seconda, emergente dal confronto tra le metope più antiche e i templi a cui esse appartenevano, che l'architettura dorica era pervenuta allo stato di sua massima perfezione molto tempo prima rispetto alla scultura⁷². Nelle metope più antiche, quelle per intenderci già illustrate dal barone Pisani, il carattere derivante dallo stile egizio (la cui ieratica stilizzazione – al vedere di Serradifalco – era essenzialmente dovuta alla imperfetta conoscenza dell'anatomia da parte degli artisti per il sacro divieto di dissezionare i cadaveri, e alla ripetizione ossessiva di modelli convenzionali⁷³) subisce però una sensibile flessione, e si apre «ad un principio d'imitazione della natura»⁷⁴: segno, questo, di un processo già in atto che avrebbe presto portato la scultura arcaica a svincolarsi definitivamente dai ceppi dei modi egizî. La metopa con *Perseo e la Gorgone* sembra così l'epifania scultorea di questo stile “misto”, nel quale un «bastevole studio di notomia»⁷⁵ convive con i retaggi della cultura nilotica e guarda a soluzioni completamente nuove (specie nella testa del mostro), proprio perché il tema iconografico raffigurato era del tutto ignoto agli antichi maestri egizî. Le metope dell'altro gruppo già nel tempio F, nelle quali Serradifalco individua la rappresentazione di una *Gigantomachia* (o, nel caso della seconda, il combattimento fra *Diana* e il gigante *Grazione*) offrivano la possibilità

di rilevare un sensibile scarto stilistico (che poi era anche traducibile nei termini di una migliore qualità esecutiva) rispetto alle prime, e più arcaiche attestazioni. Secondo l'opinione di Angell, che a sua volta aveva suffragato la sua congettura mostrando a Thorwaldsen i disegni delle metope ⁷⁶, il secondo raggruppamento di rilievi presentava delle evidenti affinità stilistiche con i marmi egineci, tanto da avvalorare l'ipotesi di una stretta contemporaneità tra le due imprese scultoree. Nell'accogliere tale interpretazione, il duca nota come la scoperta di queste decorazioni aggiungesse un tassello nuovo e di sostanziale importanza al panorama stilistico di quest'età "intermedia", arrivando persino a considerare le sculture selinuntine superiori rispetto a quelle di Egina, per la maggiore forza espressiva che pareva caratterizzare l'unico volto superstita della composizione, quello del gigante abbattuto da Diana ⁷⁷.

Fu tuttavia con le scoperte del 1831-32 tra le rovine del tempio E, che la storia della scultura siceliota, e in generale dell'intero mondo ellenizzato, vedeva finalmente reintegrata una lacuna stilistica di vaste proporzioni: colmare questo vuoto significava riscrivere gran parte delle vicende della statuaria nel periodo immediatamente anteriore a Fidia. Peraltro, la straordinaria bellezza del disegno delle cinque nuove metope ⁷⁸ (le cui raffigurazioni il duca legge come *Apollo e Dafne*, *Minerva e Pallante*, *Diana e Atteone*, *Giove e Semele*, *Ercole e Ippolita*) era questa volta esaltata da uno stato conservativo pressoché ottimale (solo le prime due di questo gruppo – già nell'opistodomo dell'*Heraion* – erano pervenute molto deteriorate), che consentiva d'apprezzare il loro *status* d'assoluti capolavori. La raffigurazione di *Diana e Atteone* sembrava in tal senso esemplare: la naturalezza nell'atteggiamento dei due personaggi, la grazia del loro movimento, la correzione del disegno «di guisaché l'artista mostra in ogni sua parte profonda cognizione di notomia, ed una fedele imitazione della natura» ⁷⁹, fanno di quest'opera secondo l'aristocratico archeologo un testo degno di competere con «opere migliori de' più bei tempi dell'arte» ⁸⁰. I tre momenti espressi in ciascuno dei gruppi di metope scandivano dunque un percorso unitario: in una sola città (e ciò certamente rinfocolava l'orgoglio nazionalista di molta parte della cultura siciliana proto-ottocentesca) sembrava racchiusa l'intera storia della scultura, dalle origini "imperfette" fino all'età del suo fulgore.

Il volume su Selinunte – lo notavamo più sopra – avvia l'impresa ponderosa delle *Antichità* che avrebbe avuto il suo prosieguo negli altri quattro volumi dedicati rispettivamente a Segesta, Agrigento, Siracusa e Catania. In nessuno dei restanti capitoli, tuttavia, Serradifalco avrebbe raggiunto quella profondità interpretativa (certo dettata anche da un *animus* volutamente indissimulato), quel calore argomentativo che informa il secondo (o primo che dir si voglia) dei tomi della sua opera. D'altro canto, i caratteri di peculiarità che offrivano tanto l'architettura quanto soprattutto la scultura della colonia magnogreca, l'averne egli

stesso contribuito a disegnare il quadro di una grecità sostanzialmente diversa rispetto a quella sognata da Winckelmann, nella quale la “variopinta” Selinunte era adesso il nuovo modello artistico; tutto questo insomma dovette legare di un affetto speciale il duca al luogo delle sue maggiori scoperte archeologiche. Solo queste ragioni “sentimentali”, probabilmente, non spiegano fino in fondo la ragione che spinse Serradifalco a far precedere il secondo volume dell’opera agli altri. In realtà, è probabile che il duca sentisse minacciato il “primato” della sua opera dall’imminente pubblicazione di un’altra impresa, certo meno monumentale ma di non minore autorevolezza.

3. *Archeologia e immaginazione*

Nel 1835 l’abate Francesco Ferrara⁸¹, uno dei più celebri naturalisti e archeologi nell’età di passaggio tra i due secoli, pubblicava a Palermo l’VIII tomo della *Storia generale della Sicilia* dedicato alle arti nell’antichità⁸². In realtà, il progetto di quest’opera partiva da molto lontano, almeno dal 1814, l’anno in cui l’erudito catanese aveva pubblicato il fascicolo iniziale di un ampio lavoro dedicato agli *Antichi edifici* e alle belle arti della Sicilia, che però si sarebbe arenato già alla prima uscita. I ritrovamenti di Selinunte, d’altro canto, avevano del tutto riconfigurato il panorama delle arti antiche nell’Isola, rendendo ormai desueto il progetto d’una eventuale continuazione dell’opera. Ora, la stampa delle *Antichità* di Serradifalco risolveva l’ormai anziano Ferrara a dare ai torchi quel libro alla cui elaborazione attendeva già da molto tempo, naturalmente con gl’indispensabili aggiornamenti. Certo, dal punto di vista meramente tipografico, un abisso correva tra la veste raffinatissima dell’*in folio* del duca, impreziosito dalle splendide cromolitografie di Domenico Cuciniello e Lorenzo Bianchi su disegni di Carlo La Barbera e Francesco Saverio Cavallari; e quella assai più dimessa delle *Antiche belle arti del disegno* del catanese, stampata in 8° e senza alcun corredo iconografico⁸³. Eppure, il prodigioso apparato erudito messo in opera da Ferrara, sorretto da una scoperta vocazione letteraria, fanno del suo libro un piccolo capolavoro di chiarezza e di sintesi espositiva. Un motivo pare percorrere dall’inizio al termine il volume, ed è quello dell’immaginazione: i monumenti dell’antichità, per quanto evocano idee di tristezza e la desolazione di un passato svanito per sempre, sono in grado d’attivare la nostra facoltà immaginativa e di suggerirci – anche alla vista di un semplice frammento – «i costumi, le opinioni religiose, i sistemi filosofici di un mondo caduto già nel nulla»⁸⁴. È probabilmente per questa sua disposizione sognante che il testo di Ferrara, pur nel rigore metodologico su cui è impiantato, non è certo un’opera “tecnica”: è piuttosto il lavoro di un *amateur* (l’erudito possedeva peraltro una ricchissima collezione antiquaria), desideroso di trasfondere sulla carta la sua passione per l’antico. Indicativo è il *locus* in cui l’autore accenna

all'esperienza estetica saggiata al cospetto delle rovine di Siracusa, un misto d'incanto e di rispettosa venerazione ⁸⁵.

Ferrara – superfluo forse rilevarlo – è ancora settecentesco fin nelle fibre più riposte, e il modello winckelmanniano, probabilmente anche perché più risalente è la genesi della sua opera rispetto a quella di Serradifalco, in lui è ancora pienamente efficiente. Secondo lo schema ormai classico, l'autore distingue tre periodi nella storia delle arti antiche della Sicilia, tracciando un'ideale parabola che, dai primi e imperfetti esperimenti dedalici, giungendo all'epoca della massima fioritura, declina poi verso l'ineluttabile decadenza. Assumendo il tradizionale *topos* risalente a Diodoro Siculo, Dedalo è considerato il primo artista operoso in Sicilia e, soprattutto, il primo ad affrancarsi dal canone egizio imitando nelle sue opere la vita piuttosto che la morte ⁸⁶. In realtà, secondo Ferrara, l'attività dello scultore nell'Isola avrebbe dato luogo a una specie di *koinè* stilistica nella quale sarebbero confluiti tanto il fare del mitico artista, quanto quello egizio, quanto ancora quel preteso linguaggio etrusco che molti studiosi del tempo (si ricordi, ad esempio, il barone Pisani) vedevano nelle opere più antiche ⁸⁷. In questo primo periodo, a giudizio di Ferrara, la nascita della scultura avrebbe di molto tempo preceduto quella della pittura, per ragioni che potremmo definire “percettive”: «la statuaria – afferma lo studioso – rappresenta ciò che si vede, la pittura ciò che risulta dal passaggio dei raggi per un piano trasparente, che solo riconoscer può la riflessione, che richiede un tempo più lungo, e quindi venne essa più tardi» ⁸⁸.

La seconda epoca, ovviamente quella che per ragioni “affettive” l'abate vagheggia con maggiore trasporto, avrebbe invece visto l'elaborazione formale del bello ideale secondo il principio della *electio*, incarnato dall'ormai logoro motivo zeusiano. Interessante è tuttavia notare come Ferrara distingua un bello ideale (a dimensione umana) da uno sublime (proprio della divinità). Nel rappresentare la divinità, gli antichi artisti siciliani avrebbero progressivamente astratto dai loro simulacri ogni particolare che richiamasse l'umanità “biologica”: e così le vene e la tensione dei muscoli furono riassorbite in una sovraumana stilizzazione ⁸⁹. Il gesto di Venere, quello stesso movimento che Politi quasi dieci anni prima aveva interpretato del tutto diversamente, è per l'abate catanese il moto di una divinità che, occultando quelle parti che nel corpo di una donna sono oggetti di desiderio per l'uomo, lo distoglie da pensieri concupiscenti ⁹⁰. Nella descrizione del celebre sarcofago d'*Ippolito e Fedra* ad Agrigento, di fronte al quale un'intera generazione di spettatori s'era fermata estatica scorgendovi la più pura materializzazione della bellezza, affiora poi quella propensione trasognante che ci pare tipica dello stile di Ferrara: egli dà voce al muto marmo, fa recitare i personaggi di quella scena tragica e concitata come entro un dramma d'Euripide, immaginando persino che

l'ignoto scultore amasse a tal punto le opere del tragediografo greco da ispirarsi all'eponima tragedia per realizzare la sua opera.

Il periodo della decadenza delle arti in Sicilia, il terzo nella sua partizione cronologica, avrebbe avuto inizio con la conquista romana dell'Isola. «La bellezza ideale disparve affatto, – annota Ferrara – le forme non furono più molli, i contorni divennero studiati, manierate le attitudini, fredde le espressioni, senza vita le mosse e il disegno senza alcuna eleganza cadde nella durezza»⁹¹. Naturalmente, nell'“iperclassicismo” di Ferrara a maggior ragione non v'è alcuno spazio di valutazione per le arti dell'alto Medioevo, coinvolte in una generale condanna senza appello⁹².

Lo stesso atto d'accusa, in una direzione cronologicamente opposta, si abbatte sulle metope selinuntine appartenenti allo stile più arcaico. La lunga disamina che l'abate dispiega sul rilievo con *Perseo e la Medusa* si risolve così in un vero e proprio processo nel quale, come in un'ideale assise, sfilano come imputati il disegno, le attitudini, l'iconografia che danno forma all'opera. È vero che il disegno delle figure si è liberato dalla «tischezza» dello stile egizio, e volge ormai verso l'epoca della bellezza ideale. Ma questa potenziale progressione, al vedere di Ferrara, è interdetta dal difetto di composizione e dalla mancanza d'espressione e d'azione: benché il fatto rappresentato evochi il clamore e la concitazione di un prodigio, la scena «offre un riposo di morte, una freddezza di ghiaccio alpino, attitudini le più puerili»⁹³. Perseo, che pure dovrebbe esprimere la tensione di chi si accinge a un'impresa terribile e pericolosa, se ne sta imbambolato e guarda lo spettatore piuttosto che lo scudo appressatogli da Minerva. Il suo atto, anziché improntato alla risolutezza, sembra voglia semplicemente solleticare quel «collo spaventevole». Il mostro, poi. Dovrebbe incutere terrore, e invece procura al riguardante solo disgusto⁹⁴. Nulla insomma in quella composizione pare richiamare a un benché minimo senso della verosimiglianza. È chiaro come la comprensione di Ferrara nei confronti dell'arte arcaica sia viziata da un fraintendimento di fondo: l'artista incaricato di realizzare la scultura, già di per sé mediocrementemente dotato, volle imitare il vecchio stile, e ne risultò perciò un'opera nella quale non traluce quel genio che fa sì che un oggetto d'arte rivesta interesse in ogni epoca, indipendentemente dallo stile cui si conforma⁹⁵. Un metro di paragone, sia pure contrastivo, l'abate riporta adducendo un esempio tratto dalla musica: lo *Stabat Mater* di Pergolesi, benché composto in un'epoca nella quale il gusto era completamente diverso dall'attuale, è ancora in grado di commuovere l'ascoltatore per il genio che vi profuse l'artista. Quanto all'altra metopa arcaica, *Ercole e i Cercopi*, Ferrara ipotizza che la scelta di rappresentare la più ridicola e «miserabile» tra le fatiche dell'eroe fosse dettata dallo statuto “caricaturale” che doveva caratterizzare la decorazione del tempio da cui essa proviene⁹⁶.

Discutendo, ormai sul finire della sua opera, dell'architettura templare in Sicilia, Ferrara cerca di dar conto di quali siano le ragioni del bello dell'architettura greca. Se gli Egizi avevano riposto il bello e il sublime «nella immensa grandezza e nella immensa spesa»⁹⁷, estremi incommensurabili alle capacità dell'uomo, i Greci – temprati da un clima eternamente primaverile – elaborarono un bello architettonico che, risultando dall'armonica composizione di parti né troppo grandi né troppo piccole, era immediatamente esperibile. Perché – si chiede l'autore – il tempio della *Concordia*, quantunque realizzato nella pietra più ignobile, è piacevole a vedersi? «Perché coloro che lo idearono lo essero presero per guida l'udito. Quello che è consonanza per l'orecchio, è bellezza per l'occhio»⁹⁸ risponde Ferrara riprendendo l'antica formula sofistica. Ma se la bellezza del tempio agrigentino è misurabile nei termini dell'armonia e delle consonanze musicali, qual è invece la *ratio* della bellezza in quello di Segesta, che invece sfugge in gran parte al canone greco? Ancora una volta interviene l'immaginazione. Osservato in determinate ore del giorno, soprattutto all'alba e al tramonto quando la montagna circostante getta su quei luoghi ombre indeterminate, lo spettatore ha l'impressione d'essere immerso in un'atmosfera magica, e di poter ancora vedere aggirarsi in quei luoghi Enea da poco fuggito da Troia, accompagnato dai suoi Penati⁹⁹.

Così Ferrara s'appresta a chiudere la sua opera, e non a caso lo fa proponendo al lettore, nelle *Vedute pittoresche della Sicilia* che costituiscono l'ultima sezione del libro, un ultimo esercizio d'immaginazione. E con questa specie di *ekphrasis* in cui pittoresco, sublime, sentimentale danno forma e colori fiabeschi alle scene descritte, in una ideale galleria di scene elegiache, l'"ultra-winkelmanniano" abate catanese si congeda un po' malinconicamente dal suo pubblico.

¹ Per la Commissione d'Antichità e Belle Arti, cfr. G. Lo Iacono, C. Marconi, *L'attività della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia*, "Quaderni del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas": parte I – 1827-1835, n. 3, 1997; parte II – 1835-1845, n. 4, 1998; parte III – *Verbalì delle riunioni della Commissione*, 1852-1860, n. 5, 1999; parte IV – *Verbalì delle riunioni della Commissione*, 1861-1863, n. 6, 2000; parte V – *Verbalì delle riunioni della Commissione*, 1863-1871, n° 8, 2002.

² Per Saverio Landolina Nava (Siracusa, 1743-1813), erudito, archeologo e scienziato, cfr. soprattutto G. Bozzo, *Le lodi dei più illustri siciliani trapassati ne' primi 45 anni del secolo XIX*, Clamis e Roberti, Palermo 1851, vol. I, pp. 183-222.

³ Per la celebre *Afrodite Landolina*, custodita presso il Museo Archeologico regionale "Paolo Orsi" di Siracusa, cfr. G. M. Capodiceci, *Antichi monumenti di Siracusa illustrati dall'antiquario Giuseppe Maria Capodiceci, Accademico Peloritano [...]*, F. M. Pulejo, Siracusa 1813, vol. I, § 15, pp. 97 e ss.; F. P. Avolio, *Lettera VII del presidente Francesco di Paola Avolio al sig. barone Vincenzo Mortillaro sopra l'iscrizione di Perpenna e le statue di Venere, e di Esculapio*, in "G.S.L.A.S.", vol. XXIX, t. LVII, 1837, pp. 185-95.

⁴ Raffaello Politi (Siracusa, 1783-Agrigento, 1870), pittore, archeologo, architetto e teorico d'arte fu figura poliedrica di intellettuale ed artista, in contatto con archeologi e architetti

di fama internazionale, primi fra tutti Panofka, von Klenze e Cockerell. Tra le scoperte più importanti portate a compimento da Politi è da ricordare quella dell'enorme telamone emerso tra i resti del Tempio di Giove Olimpico ad Agrigento (divenuta sua città di elezione), che avrebbe rivoluzionato il panorama delle conoscenze sull'architettura dorica, accendendo un serrato dibattito intorno alle ipotesi di posizionamento dei "giganti" nell'ambito della struttura del tempio. Nel 1826, anno in cui scrive la breve memoria sulla *Venere Landolina*, Politi fu nominato Regio Custode delle Antichità per il Val di Girgenti. Per Politi, cfr. V. Navarro, *Raffaello Politi*, in "Il Vapore. Giornale istruttivo e dilettevole", a. III, vol. III, 31, Palermo, 10 novembre 1836, pp. 256-58; *Idem, Cenni biografici del pittore siracusano Raffaele Politi*, s.n., Catania 1841; G. Russo, *Cenni su la vita e le opere di Raffaele Politi*, Montes, Girgenti 1870.

⁵ R. Politi, *Sul simulacro di Venere trovato in Siracusa il dì 7 gennajo 1804 alto palmi 6,4 non compresi la testa e 'l plinto cenni artistici di Raffaello Politi*, Reale Stempria, Palermo 1826 (già in "G.S.L.A.S.", vol. VII, t. XL, 1826, pp. 68 e ss.). Rist. anast. cons. con intr. a c. di E. Bonincontro, Boemi, Catania 1996.

⁶ La questione del rilievo grafico dell'antico assume per Politi un ruolo fondamentale anche nel senso della fruizione del bello. A proposito del celebre sarcofago d'*Ippolito e Fedra*, che in quel tempo fungeva da fonte battesimale del Duomo di Agrigento, l'archeologo afferma di averne potuto esperire la bellezza solo nel momento in cui l'aveva disegnato. Per tali considerazioni, cfr. R. Politi, *Illustrazione al Sarcofago agrigentino rappresentante l'Ippolito d'Euripide, scultura d'alto rilievo in marmo statuario antico*, presso L. Dato, Palermo 1822.

⁷ L.-N.-Ph. comte de Forbin, *Souvenirs de la Sicile*, De L'Imprimerie Royale, Paris 1823.

⁸ J.-A. de Gourbillon, *Voyage critique à l'Etna en 1819*, 2 voll., À la Librairie Universelle de P. Mongie l'aîné, Paris 1820.

⁹ R. Politi, *Sul simulacro di Venere...*, cit., p. 8. Nei *Souvenirs* di Forbin il passo citato è a p. 142: «Quel moelleux! quelle souplesse! Combien la Vénus de Médicis perdrait à être vue à côté de ce chef-d'œuvre! Le sentiment de la vie, celui de la grâce, sont par-tout. Cette Callipyge est très-jeune; sa gorge vient d'éclorre; et c'est la volupté elle-même qui dessina le torse, les hanches, la ligne onduleuse et pure de la partie inférieure de cette belle figure».

¹⁰ *Ibidem*. Le considerazioni di Gourbillon a tal proposito sono nel vol. II del *Voyage*, pp. 59-60.

¹¹ *Ivi*, p. 10.

¹² *Ivi*, p. 11.

¹³ *Ivi*, p. 12.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 16.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ S. Scrofani, *Viaggio in Grecia di Saverio Scrofani siciliano fatto nell'anno 1794*, Londra [ma Venezia?], 1795, vol. II, p. 86. Il passo citato, nell'edizione per i tipi Abbate, Palermo 1831, è a p. 64 del vol. II: «Queste due figure [l'autore si riferisce a un'Amazzone e un guerriero combattenti, in un bassorilievo sull'acropoli di Atene], che sono d'una perfezione inarrivabile, furono dall'artista ripetute in questo lavoro: a che giova inventar nuove forme? Ripetere il bello non è egli forse lo stesso, che variarlo?».

¹⁸ R. Politi, *Sul simulacro di Venere...*, cit., p. 7.

¹⁹ Jakob Joseph Haus (Würzburg, 1748-Palermo, 1833), precettore del principe ereditario Francesco I di Borbone, giunse in Sicilia assieme alla corte una prima volta nel 1799, a seguito della Rivoluzione giacobina, risiedendovi poi definitivamente dal 1816. Letterato e archeologo tra i più eruditi di quel periodo, Haus si distinse per la copiosa produzione saggiistica di carattere antiquario (si ricordano il *Saggio sul Tempio e la statua di Giove in Olimpia*, e *sul tempio dello stesso dio Olimpio recentemente dissotterrato in Agrigento*, Reale Stamperia, Palermo 1814; la *Risposta alla lettera di Raffaello Politi al signor Cianfro Panitteri sulla situazione e forma della porta del rinomato tempio di Giove Olimpico in Girgenti*, Reale Stamperia, Palermo 1819); e di carattere più genericamente attinente alla critica e alla teoria delle arti (*Alcune riflessioni di un oltramontano sulla creduta Galatea di Raffaël d'Urbino*, Reale Stamperia, Palermo 1816; *Difesa delle riflessioni di un oltramontano sulla creduta Galatea di Raffaello di Urbino*, Reale Stamperia, Palermo 1818 [già in "Biblioteca Italiana", vol. XI, luglio 1818, pp. 137-37]), e ancora relativi all'estetica teatrale (*Sul terrore nella tragedia; Un'altra volta ancora, ma brevemente, sul terrore nella tragedia*, in *Idem, Raccolta di alcuni opuscoli inseriti nel Giornale Letterario di Sicilia*, Reale Stamperia, Palermo 1827); opere

che, assieme alle *Considerazioni* cui faremo cenno, fanno del marchese Haus uno degli animatori di maggior spicco del dibattito culturale siciliano dei primi quattro decenni del XIX secolo. Per Haus, cfr. G. Bozzo, *Memorie intorno alla vita del marchese G. G. Haus*, Tip. Del Giornale Letterario, Palermo 1833; A. Gallo, *Su la vita e le opere del Marchese Giacomo Giuseppe Haus*, in "E.S.L.S.", vol. II, t. VI, 1833, pp. 147-81; vol. III, t. X, 1834, pp. 70-85, poi pubblicato per i tipi di Solli, Palermo 1833 (ma 1834).

²⁰ [J. J. Haus], *Considerazioni sullo stile de' Greci nelle arti del disegno*, in Idem, *Dei vasi greci comunemente chiamati etruschi, delle lor forme e dipinture, dei nomi ed usi loro in generale. Colla giunta di due ragionamenti sui fondamentali principj dei Greci nell'arte del disegno e sulla pittura ad encausto*, Reale Stamperia, Palermo 1823, pp. 49-71.

²¹ Ivi, p. 51: «Studj si chiamano da' nostri, e rettamente, que' replicati saggi che un artefice, andando in cerca delle mosse più adatte all'azion prefissa con brevi tratti ma non senza molta riflessione, segna su le carte, i quali quando vengano da eccellenti maestri, sono da gli amatori tenuti in sommo pregio, come i primi fervidi parti di una fantasia creatrice, la quale spesso volte nella più minuta esecuzione dell'opera va a raffreddarsi».

²² E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757-59), ed. a c. di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1987, pp. 79-80, § XVI, *L'imitazione*.

²³ [J. J. Haus], *Considerazioni sullo stile de' Greci...*, cit., p. 52.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 53.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 54.

²⁹ Ivi, p. 56.

³⁰ Ivi, p. 57: «Lieve opra, ma necessaria, era il torne via ogni sorta d'imperfezioni, delle quali né il più bel corpo umano va pur esente, e che bene spesso sono già indizj della sua decadenza, o almeno della fragile sua condizione; ché bisognava inoltre a questo fine prescegliere per ciascuna età le forme più floride, robuste, ed intiere con decorarle di tutto ciò che riuscir potesse dignitoso ed imponente».

³¹ Ivi, p. 60.

³² Ivi, p. 61.

³³ Ivi, p. 62: «Un fervido amatore e conoscitore del bello far volendo osservare ad un occhio men esercitato, e quindi non prevenuto, la ben intesa composizione d'una statua, o di un gruppo, la mirabile corrispondenza della sua massa all'azione che vuolsi esprimere, l'accuratezza delle proporzioni, il dolce andamento de' contorni, l'intelligenza e la grazia del tutto insieme, dopo avere ragionato a lungo e con calore, pur non giungerà alla compiacenza di veder trasfusa all'animo de' suoi ascoltanti la menoma scintilla del suo entusiasmo».

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 63.

³⁶ Ivi, p. 64.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 67.

³⁹ Ivi, p. 69.

⁴⁰ Ivi, p. 70.

⁴¹ F. P. Avolio, *Lettera VII del presidente Francesco di Paola Avolio...*, cit., p. 193.

⁴² Per le metope di Selinunte, cfr. A. Carbonaro, *Le metope di Selinunte e l'ordine dorico in Sicilia*, Tip. del Progresso, Messina 1886; A. Salinas, *Nuove metope arcaiche selinuntine. Relazione del prof. A. Salinas a S. E. il ministro della Pubblica Istruzione, prof. P. Villari*, Tip. della R. Accademia dei Lincei, Roma 1892; V. Tusa, *La scultura in pietra di Selinunte*, Sellerio, Palermo 1984; C. Marconi, *Due studi sulle metope figurate dei templi "C" e "F" di Selinunte*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", s. III, 18, 1995, pp. 5-67.

⁴³ Citiamo a proposito un breve stralcio tratto da "Il Mercurio Siculo", 7, Palermo 2 ottobre 1823, p. n.n.: «È qualche mese che la curiosità de' dotti sta in grande aspettazione di notizie precise intorno alle Metope cavate dalle rovine di un tempio dell'antica Selinunte. Il barone D. Pietro Pisani, uomo amatissimo delle antichità non meno che della gloria siciliana ci ha fatto vedere una sua memoria intorno ad esse. Noi avremmo bramato d'inserirla mano mano in questo foglio, a maggior soddisfazione di chi legge, e a di lui sommo onore. Non avendo egli ciò voluto permetterci per sua modestia, ci crediamo nell'obbligo di qui restringere per quanto l'angustia del foglio il permette, la qualità delle cose, e tutto ciò che basta per se

stesso a dare un'idea esatta degli antichissimi monumenti dei quali è parola». L'articolo prosegue con una descrizione delle sculture tratta dal saggio di Pietro Pisani di cui parleremo. In un altro articolo, pubblicato sul n. 30 dello stesso giornale (Palermo 12 aprile 1824), l'anonimo estensore polemizzava con la redazione di un altro periodico palermitano, la "Cerere" per avere pubblicato per esteso la *Memoria* di Pisani, senza riportare il nome dell'autore.

⁴⁴ S. Angell, Th. Evans, *Sculptured Metopes discovered amongst the Ruins of the Temples of the ancient city of Selinus in Sicily, by William Harris and Samuel Angell in the year 1823, described by Samuel Angell and Thomas Evans architects*, Priestley & Weale, London 1826.

⁴⁵ *Disegni di Metope sculte, discoperte fra le rovine dei Templi dell'antica città di Selinunte da Guglielmo Harris, e Samuele Angell nell'anno 1823, descritti da Samuele Angell, e Tommaso Evans architetti, in fol.º, Londra 1826. Traduzione dall'inglese di Federico Gruis*, in "G.S.L.A.S.", vol. VIII, t. XX, 1826, pp. 65-82.

⁴⁶ Pietro Pisani (Palermo, 1761-1837), singolare figura di erudito e filantropo, alternò l'attività di studioso a quella di psichiatra fondando a Palermo nel 1824 la *Real Casa de' Matti*, uno dei primi istituti di cura delle malattie mentali in Italia in cui furono applicati metodi umanitari nel trattamento dei pazienti. L'opera più famosa del barone palermitano, morto nell'epidemia di colera del 1837, è la *Guida per la Real Casa de' Matti di Palermo scritta da un frenetico nella sua convalescenza e Lettera del Barone Pietro Pisani al Dottor Moore sul trattamento morale della follia*, Stamperia d'Antonio Muratori, Palermo 1835, nella quale – sotto le finte spoglie di un malato mentale – descrive la distribuzione del manicomio e i metodi terapeutici ivi adottati. Per il barone Pisani, cfr. B. Serio, *Biografia di Pietro Pisani*, Tip. Roberti, Palermo 1839; V. Crisafulli, A. Gumina, G. Vasi, *Il barone Pietro Pisani e la Reale Casa de' Matti*, in "Kalós, arte in Sicilia", a. IX, 5/6, settembre-dicembre 1997, pp. 26-33.

⁴⁷ È verosimile che l'intervento di Pisani, "Ufficiale di Ripartimento dell'Interno nella Real Segreteria presso il Luogotenente Generale di Sicilia" (così si firma nel titolo della *Memoria*) fosse – diremmo oggi – un compito di polizia rivolto a sorvegliare a che le sculture non seguissero la via del British Museum, cui per volontà del console inglese a Palermo Lord Fargan erano già state destinate.

⁴⁸ In realtà il 1823, come avverte Pisani al termine dello scritto, è la data di stampa del saggio, diffuso invece nel 1824.

⁴⁹ P. Pisani, *Memoria sulle opere di scultura in Selinunte ultimamente scoperte*, Tip. Abbate, Palermo 1823. L'operetta è stata ristampata a c. di E. Bonincontro, Maimone, Catania 1998.

⁵⁰ Scrive Pisani (ivi, p. 9): «Tre furono gli oggetti ai quali nella unione dei frammenti io mi rivolsi. Il primo fu quello d'investigare per mezzo delle linee di riscontro il metodo più opportuno a riunirli, e ricomporre così le figure. Il secondo quello di descrivere i soggetti (sic) risultati dalla studiata commessione dei pezzi, non lasciando di accennare qualche mio pensiero sulla interpretazione di quei vetustissimi monumenti. Il terzo osservare il carattere generale e distintivo della scultura».

⁵¹ Ivi, p. 17.

⁵² Ivi, p. 18: «ed è qui da osservare, che la circostanza di tre figure in una sola metopa, per lo stato dell'arte nei tempi antichi, è affatto nuova, non essendovi più di due figure nelle metope di tutti i tempi sinora conosciuti». In realtà Pisani sembra qui ignorare diverse fattispecie che contraddicono la sua affermazione, ad esempio le metope del *Tesoro dei Sicioni* a Delfi (VI sec. a.C.), in una delle quali compaiono quattro figure.

⁵³ Con questa voce s'indicavano le colonne che s'elevavano isolate simili a pilastri (*pilieri* appunto).

⁵⁴ Ivi, p. 33. In realtà le successive letture iconografiche videro in queste seconde metope la rappresentazione di una *Gigantomachia*.

⁵⁵ Ivi, pp. 33-34: «I contorni di esse – nota fra l'altro Pisani – appena scostansi dalla linea diritta, e poco indicati ne sono i muscoli».

⁵⁶ Ivi, p. 34.

⁵⁷ Ivi, p. 35.

⁵⁸ Ivi, pp. 35-36: «Non so capire come allato di una grande rozzezza nella formazione delle figure, tanta perfezione nella esecuzione dei cavalli poteva riunirsi. Intendo qui parlare precisamente di perfezione, giacché non ignoro, che i primi artisti sieno stati più esperti nel disegnare gli animali che gli uomini, in quanto riusciva loro più facile delineare e scolpire i primi, che i secondi; ma passa una grandissima differenza tra il rozzo ed il perfetto».

⁵⁹ Ivi, p. 36.

⁶⁰ Ivi, p. 39.

⁶¹ Per l'attività di archeologo di Villareale a Selinunte, cfr. E. Gábrici, *Gli scavi di Valerio Villareale a Selinunte*, in AA.VV., *Miscellanea di studi sicelioti ed italioti in onore di Paolo Orsi*, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, Giannotta, Catania 1921, pp. 119-26.

⁶² Per le metope dell'*Heraion* di Selinunte, cfr. E. Otsby, *Il programma decorativo delle metope E di Selinunte*, in "Magna Grecia", XIX, 9-10, 1984, pp. 10-14; C. Marconi, *Selinunte. Le metope dell'Heraion*, Panini, Modena, 1994.

⁶³ Francesco Saverio Cavallari (Palermo, 1809-1896), archeologo e architetto, era stato incaricato dal duca di Serradifalco di approntare i disegni e i rilievi delle antichità di Selinunte, che avrebbero poi costituito il corredo iconografico del II volume delle *Antichità di Sicilia*.

⁶⁴ Jakob Ignaz Hittorff (Colonia, 1792-Parigi, 1867), architetto e archeologo approda in Sicilia nell'aprile del 1823, dunque solo pochi giorni prima della scoperta dell'iniziale gruppo di metope selinuntine da parte di Agnell e Harris. L'idea che l'intera architettura greca fosse dipinta a vivaci colori, sostenuta da Hittorff anche a costo di assumere posizioni estremistiche, trovava conferma già dal rinvenimento delle prime sculture tra i ruderi della città magnogreca. I risultati dello studio condotto dall'architetto franco-tedesco trovarono così una prima espressione in *De l'architecture polycrôme chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empedocle dans l'Acropolis de Sélinunte. Extrait d'un Mémoire lu aux Académies des Inscriptions et Belles-Lettres et des Beaux-Arts de Paris*, in "Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica / Annales de l'Institut de Correspondance Archéologique", 2, 1830, pp. 263-84. Il testo, tradotto in italiano, fu quasi subito pubblicato con il titolo *Dell'architettura policroma presso i Greci o restituzione completa del tempio d'Empedocle, estratto di una Memoria letta nelle Accademie d'Iscrizioni e di Belle Lettere e di Belle Arti di Parigi*, in "G.S.L.A.S.", vol. XVIII, t. XXXVI, 1831, pp. 171-205. L'altra grande impresa descrittiva condotta da Hittorff riguardò invece l'architettura moderna della Sicilia, e si concretò nella celebre *Architecture moderne de la Sicile, ou Recueil des plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables de la Sicile, mesurés et dessinés par J. J. Hittorff et L. Zanth, architects. Ouvrage rédigé et publié par J. J. Hittorff, et faisant suite a l'Architecture Antique de la Sicile*, par les mêmes auteurs, P. Renuard, Paris 1835, redatta con il supporto grafico dell'amico Karl Ludwig von Zanth. La terza opera di quest'ideale trilogia fu invece pubblicata postuma con l'intestazione *Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte, mesurés et dessinés par J. J. Hittorff et L. Zanth, suivis de Recherches sur l'origine et le développement de l'architecture religieuse chez les Grecs (publié par Ch. Hittorff)*, E. Donnaud, Paris 1870.

⁶⁵ Per le ipotesi sull'originaria policromia dell'architettura dorica siciliana, e per il dibattito acceso dallo stesso Hittorff, cfr. M. Cometa, *Il sogno della policromia e Le metope di Selinunte*, in Idem, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Laterza, Bari 1999, pp. 220-29.

⁶⁶ In una lettera datata 15 maggio 1831 e indirizzata da Selinunte a Giuseppe Lanza e Branciforti principe di Trabia, componente della Commissione di Antichità e Belle Arti, Villareale scrive: «Mi credo nel dovere renderle conto di ciò che sino a questo giorno ho operato relativamente al disotterramento delle due Metope, che nell'ultima spedizione in Selinunte osservò in parte l'E(ccellenza) V(ostra). Queste sono già uscite dal luogo dove erano ed incassate; una di queste rappresenta una Pallade con Gorgone nel petto con doppia tunica nell'atto che atterra un guerriero adorno di elmo con clamide e calzari, non avendo altra vestitura sul suo corpo. Ciò che rende nuovo questo monumento si è l'innesto della testa di Pallade che doveva essere di marmo, li piedi di marmo, e le braccia, che in parte mancano, e che la testa del guerriero è della pietra istessa di cui è formato il bassorilievo. Il fondo poi era dipinto con colore blò (sic) che sembra un lapislazoli: quantunque sia un bello smalto [...]». La lettera è riprodotta in E. Gábrici, *Gli scavi di Valerio Villareale a Selinunte...*, cit., p. 122.

⁶⁷ Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco (1783-1863), figura di primo piano di archeologo, architetto e uomo politico, in contatto con i maggiori esponenti della cultura e della politica europea del tempo (fu amico e corrispondente, tra gli altri, del principe ereditario Massimiliano I di Baviera, di Leopold von Klenze, di Karl Friedrich Schinkel), segna non solo la rinascita in grande stile in Sicilia degli studi archeologici, in ideale continuazione con l'opera di Torremuzza e Biscari; ma anche la rivalutazione – assai precoce in rapporto al panorama europeo – del Gotico e in generale dell'architettura medievale. È peraltro accertato il suo ruolo fondamentale nella formazione delle elaborazioni teoriche del *revival* neogotico da parte di Eugène Viollet-le-Duc, in visita formativa in Sicilia nel 1836.

L'interesse per l'architettura medievale, che in Sicilia poteva contare su esempi di primaria grandezza, si concretò nel 1838 con la pubblicazione dell'opera che, con i cinque volumi delle *Antichità*, avrebbe rappresentato il suo capolavoro, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese Siculo-Normanne. Ragionamenti tre*, Tip. Roberti, Palermo. Per il duca di Serradifalco, cfr. A. Gallo, *Biografia di Domenico Lo Faso da Palermo, duca di Serradifalco, celebre archeologo e architetto*, Tip. Barcellona, Palermo 1863; E. Sessa, *Antichità e belle arti in Sicilia*, in G. Pirrone et al., *Palermo una capitale*, Electa, Milano 1989, pp. 31 e ss.; G. Fatta, M. C. Ruggieri Tricoli, *Medioevo rivisitato. Un capitolo di architettura palermitana*, Priulla, Palermo 1990; L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. I – *Architettura*, Novecento, Palermo 1993, pp. 262-64.

⁶⁸ D. Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco, *Le Antichità della Sicilia esposte ed illustrate*, vol. II, Tip. Altieri, Palermo 1834; vol. I, Tip. del Giornale Letterario, Palermo 1834 (in realtà 1835); vol. III, Tip. Roberti, Palermo 1836; vol. IV, Reale Stamperia, Palermo 1840; vol. V, Reale Stamperia, Palermo 1842.

⁶⁹ F. Malvica, Recensione a *Le Antichità della Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco*, in "E.S.L.S.", vol. III, t. X, 1834, pp. 86-105. Malvica nota (ivi, pp. 101-102) che «Winckelmann, malgrado dell'acutezza del suo ingegno e della vastità della sua dottrina, volendo riconoscere i principî dell'arte greca, come nati in Grecia, e non introdotti dalle colonie, che la Ellenia ad abitare givano, seco portando egiziane idee, se non dottrine, innalzò un edificio che minaccia di cadere interamente, se pur già non sia caduto. Il Serradifalco si diparte dai principî dell'alemanno filosofo, e riconosce dall'Egitto gli esordî delle greche arti, o almeno scopre in essi tutta l'influenza egiziaca. Bellissima è questa parte del suo lavoro. Famosi archeologi avean già da più tempo stabilito tali principî, ed avevano con erculei colpi battuto l'edificio winckelmanniano. Quindi oggi il Serradifalco ha aggiunto novelle testimonianze, e prove tali, che quelle idee pienamente confermano, e bandiscono qualunque dubbio che possa per avventura risorgere».

⁷⁰ D. Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco, *Le Antichità della Sicilia...*, vol. II, p. 26: «Benché non sia a dubitare, che l'architettura greca nel tipo originario della sua imitazione, derivato evidentemente dalle costruzioni di legno differisca essenzialmente dall'egiziana, ciò nondimeno ugualmente chiaro apparisce che dall'Egitto, paese unico in faccia alla storia non mai bambino né incolto, tratti avessero gli artisti della Grecia non pochi parziali elementi, che alla loro architettura immedesimarono. Fra queste vuolsi di certo quella annoverare di dipinger con isvariati colori talune parti de' loro edficî, il che addimandasi architettura *policroma*. [...] La natural tendenza dell'uomo ad imitare l'esempio de' simulacri dall'Egitto venuti, tutti di legno, dipinti o coperti di stoffe reali, ed il bisogno di preservare dalle ingiurie dell'aria, delle piogge, e degli anni i loro tempi tutti dipinti di legno, per mezzo della virtù de' colori, furon certamente cagione, onde gli artisti della Grecia si valsero di questo modo di conservazione agli Egiziani tanto comune, e che essi medesimi avevan già adottato dipingendo, al par delle loro mummie, i loro simulacri».

⁷¹ Ivi, p. 32.

⁷² *Ibidem*: «Altro argomento di gravissime considerazioni ci offrono le nostre metope poste a confronto con l'architettura de' tempi, a cui appartengono, conciossiaché, mentre nelle prime si scorgon gradatamente i principî, il progresso e direm quasi la perfezione della scultura, questi secondi all'incontro veggonsi di bellissimo ordine dorico, architettati e condotti con equal magistero, e variano appena in alcuni particolari, che non offendono le leggi essenziali di quest'ordine, e intorno a' quali differiscono benanco non pochi edifici, che appartengono senza dubbio ad una medesima età. Per le quali osservazioni si rendera manifesto, come l'architettura assai prima dell'arte figurata sia in Grecia pervenuta a quell'alto grado di perfezione, che forma tutt'ora l'oggetto della nostra meraviglia, almeno in quanto all'ordine dorico, l'ordine per eccellenza, nel quale serbaronsi mai sempre gli essenziali caratteri delle primitive costruzioni di legno, tipo e modello di quest'arte ad ogni altra donna [scil. signora] e maestra».

⁷³ Ivi, p. 35.

⁷⁴ Ivi, p. 46.

⁷⁵ Ivi, p. 53.

⁷⁶ Ivi, p. 104, n. 178.

⁷⁷ Ivi, p. 59.

⁷⁸ Ivi, p. 62: «Queste sculture vincon di molto quelle, che già descrivemmo, per la grazia e la spontaneità de' movimenti, per la castigatezza del disegno, per la varietà delle fisionomie

(sic) e la gentilezza dei proffili, per la mossa de' drappi, la forma de' capelli, e la esattezza con che i piedi e le mani veggonsi trattati: e quantunque accennino elle talvolta alcun che dell'antica maniera; pure tenersi vogliono, se non modelli dell'arte compiuta, almeno da questa poco discosti, e quindi non anteriori gran fatto all'età di Fidia».

⁷⁹ Ivi, p. 65.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Francesco Ferrara (Trecastagni, 1767-Catania, 1850), figura di spicco di un tardo enciclopedismo erede di una tradizione settecentesca, fu attivo soprattutto come geologo e naturalista. Nel 1793 pubblicava a Catania, per i tipi di Pastore, la *Storia generale dell'Etna* (riedita poi a Palermo nel 1818), che rappresenta uno dei maggiori studi vulcanologici prodotti in Italia nel XIX secolo. La carica di "Intendente generale delle Antichità di Sicilia e Regio Custode dei Monumenti del Valdemone", conferitagli da Ferdinando IV, lo spinse a occuparsi più strettamente del patrimonio archeologico della Sicilia: frutto di questa importante applicazione sono gli *Antichi edificj, ed altri monumenti di belle arti ancora esistenti in Sicilia disegnati e descritti*, Reale Stamperia di Guerra, Palermo 1814), un'opera che avrebbe dovuto rappresentare la più ampia ricognizione fino a quel momento pubblicata sul panorama delle antichità di Sicilia, ma che si arrestò al primo fascicolo (dedicato a Tindari) dei quindici previsti. Al filone degli studi archeologici appartiene anche la *Storia di Catania sino alla fine del secolo XVIII con la descrizione degli antichi monumenti ancora esistenti e dello stato presente della città*, Catania (ma presso L. Dato, Palermo) 1829, una sorta di guida turistica *ante litteram* della città etnea. L'anno successivo prende avvio la *Storia generale della Sicilia* (9 voll., L. Dato, Palermo 1830-38), considerata il suo capo d'opera. Per Ferrara, cfr. R. Moscheo, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1996, pp. 470-74, con precedente bibliografia.

⁸² F. Ferrara, *Antiche belle arti del disegno*, t. VIII della *Storia generale della Sicilia del professore cav. A. F. Ferrara*, L. Dato, Palermo 1835.

⁸³ Nell'avvertimento *Agli associati*, che precede il testo, l'editore Lorenzo Dato si scusa con i lettori per la mancanza d'immagini nel testo, già promesse all'atto della sottoscrizione, in quanto avrebbero fatto sensibilmente lievitare i costi dell'impresa.

⁸⁴ F. Ferrara, *Antiche belle arti del disegno...*, cit., p. 4.

⁸⁵ Ivi, p. 5: «La scena che presenta Siracusa, il deserto di tre parti dell'antica città, sospendono al primo aspetto ogni facoltà, impongono silenzio e spargono incertezza sulle memorie della sua grandezza; ma essa apparisce nei resti preziosi, e nelle reliquie sparse fra l'erbe e la terra».

⁸⁶ Ivi, p. 11: «Dedalo ispirato dal suo nobile genio copiò non più il morto, ma il vivo; aprì alle sue statue gli occhi onde si disse che erano vive, e staccò dal masso le mani e piedi onde si disse che camminavano». Per i riferimenti al mito della "virtualità" delle opere di Dedalo, cfr. G. Pucci, *L'antichità greca e romana*, in L. Russo (a c. di), *Estetica della scultura*, Aesthetica, Palermo 2003, pp. 9-12.

⁸⁷ F. Ferrara, *Antiche belle arti del disegno...*, cit., p. 13.

⁸⁸ Ivi, p. 14.

⁸⁹ Ivi, p. 26.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Ivi, pp. 31-32.

⁹² Ivi, p. 36: «In tutte le arti il disegno divenne senza proporzioni, senza flessibilità, senza alcun buon contorno. Figure corte e goffe, senza alcun movimento e senza la menoma eleganza. Colori a grandi masse crude. Panneggiamenti duri e ridicolosamente affettati. Alla fine si venne a figure le più informi, a teste le più grossolane, a nasi rappresentati da un chiodo, a contorni segnati da una linea grossa e goffa, a occhi spiritati, alla sola espressione che si ottiene spalmando amendue le mani e distendendo con molta disgrazia i scorrettissimi piedi».

⁹³ Ivi, p. 95.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Ivi, p. 99.

⁹⁶ Ivi, p. 102.

⁹⁷ Ivi, p. 194.

⁹⁸ Ivi, p. 201.

⁹⁹ Ivi, p. 221.

III – *L'estetica in Sicilia*

1. *La seduzione della grazia*

Succede spesso che alcune convergenze di date, specie nei momenti in cui più serrato è il dibattito culturale, paiono disegnare misteriosi legami tra fatti lontani e – probabilmente – l'un l'altro del tutto indipendenti. Nulla più che coincidenze in molti casi, ma che danno conto di come quelli che paiono compartimenti stagni del sapere e della storia, in realtà celino numerose aperture al loro interno, e consentano di tracciare *a posteriori* un quadro coerente e unitario. Pensiamo per un attimo, ancora una volta, all'anno 1823 in Sicilia: Angell e Harris “risuscitano” le prime metope di Selinunte, il marchese Haus dà alle stampe le sue *Considerazioni sullo stile de' Greci*, a Palermo prende avvio la pubblicazione del “Giornale di Scienze, Lettere e Arti” proprio nel momento in cui un violento terremoto, danneggiando molti edifici, impone la riconfigurazione di parte della città in senso neoclassico. Tutte contingenze, non v'è dubbio (e gli esempi forse potrebbero moltiplicarsi), sparse come cocci dal caso. Eppure, ipotizzare che una scoperta archeologica abbia non diciamo contribuito, ma almeno suggestionato qualche scrittore a elaborare testi che attenessero alla teoria delle arti o, più in generale, a un sapere estetologico, forse è una proposizione meritevole di una qualche considerazione.

Torniamo, seppure solo per un attimo, dalle parti di Selinunte. Nel 1831, l'anno stesso in cui Valerio Villareale riportava alla luce le prime sculture del terzo gruppo, aprendo un capitolo nuovo nella storia delle arti dell'antichità, a Palermo usciva quello che può essere considerato il primo trattato d'estetica pubblicato nell'Isola nel corso del XIX secolo. A comporre l'opera, *Le Grazie*¹, era stato quel Giuseppe Turturici² nel quale all'inizio di questo studio c'eravamo imbattuti in qualità di primo traduttore del *Laocoonte* in Italia, un'impresa com'è noto naufragata prim'ancora di lasciare il suo porto. I due volumi dell'opera di Turturici (un terzo avrebbe dovuto essere pubblicato di lì a poco, ma restò – per così dire – a tenere compagnia alla versione dell'opera di Lessing) sono certamente ancora eredi di una tradizione arcadica, di un settecentismo sentimentale che tuttavia non pare indulgere ai luoghi comuni tipici di molti intellettuali del suo tempo, che pure professava-

vano ampia fede in posizioni progressiste. Così in Turturici la doppia dimensione dell'antico e del nuovo paiono convivere in un perfetto equilibrio di sintesi, supportati anche da uno stile che già i contemporanei apprezzarono per l'eleganza e la chiarezza espositiva. Nell'esteso trattato, l'autore indaga ad ampio spettro una categoria estetica, quella della grazia appunto, che fino a quel momento aveva fruito sì di ampie zone di dibattito, ma il cui statuto – almeno a suo giudizio – non era stato definito con la dovuta chiarezza. Non a caso piuttosto che di grazia al singolare Turturici discorre di “Grazie”, con un titolo che suggerendo una vaga referenza all'opera di Canova (nonché, ovviamente, una reminescenza dall'ode foscoliana), pare descrivere efficacemente l'aspetto multiforme di questa “modificazione” del bello, dall'estensione non meno ampia rispetto alla principale macrocategoria da cui essa si distingue. In effetti, nell'universo ordinato di questa particolare varietà della bellezza Turturici individua due grandi emisferi, la grazia “naturale” e la “grazia artificiale”, che poi sono i rispettivi oggetti della trattazione dei due volumi dell'opera.

Nell'introduzione Turturici espone la *methodus* che informerà la sua trattazione. L'impianto della sua opera prevede infatti un'analisi degli scrittori che, tanto nel mondo antico quanto nell'epoca moderna, hanno disputato su questa categoria estetica, rilevandone le eventuali imprecisioni, completata da un tentativo di definizione alternativa. A queste faranno seguito le due sezioni entro le quali la grazia è indagata sotto l'aspetto della natura e sotto quello delle arti. Un'ulteriore sezione, che avrebbe dovuto occupare il terzo volume dell'opera e riguardare la poesia, rimase come accennavamo inedita e andò dispersa. Sin dalle prime battute l'autore avverte che è indubbio come bello e grazia, le due proprietà da cui discende il piacere che offrono le belle arti, siano riconducibili a immagini e sensazioni. Tuttavia, è certamente riduttivo spiegare le “arcaiche” ragioni celate dietro questi due termini valutandole come esclusive “modificazioni” della materia. Le condizioni entro le quali bello e grazia si reggono sembrano appartenere, infatti, al mondo delle astrazioni e la discussione sul loro statuto potrebbe avvenire, in effetti, solo nell'ambito della filosofia³. A differenza che sul bello, dominio del quale un novero straordinariamente ampio di scrittori ha discusso, cosicché «tutta quasi si sia la materia esaurita, e nulla di essenziale rimanga da specolare»⁴, sulla grazia molto meno numerosa è stata la schiera di scrittori che ha tentato una definizione, giungendo peraltro a risultati parziali e contraddittori. Il fraintendimento di fondo – a giudizio di Turturici – è consistito nell'aver preteso indagare la grazia sotto la specie esclusiva delle forme e delle movenze dell'essere umano, escludendo dunque dal suo studio il resto della natura⁵. Nel campo delle arti poi, territorio d'elezione della grazia, chi ne ha trattato ha applicato i suoi principî solo alla poesia, alla pittura, alla scultura, escludendo l'architettura, la musica e la pantomima, che pure

mostrano ampi margini entro i quali è possibile rilevare quella proprietà. Per di più, secondo l'autore, anche le «opere stesse meccaniche e le fatture di semplici artigiani, per piacere, vogliono dalla presenza della Grazia essere illeghiadrite»⁶. L'estensione del potere della grazia, dunque, è assai più vasta di quanto farebbe intendere il numero relativamente ristretto di teorie formulate nel corso della storia, e le limitazioni imposte al suo esercizio. L'intendimento dell'autore, tuttavia, non è quello di «voler penetrare nell'indole recondita della Grazia, e di darne un'esatta definizione»⁷; piuttosto, Turturici ambisce a raccogliere un'ampia mole di materiali i più disparati, che potranno fungere da supporto a chi, dotato di spirito più acuto, sarà in grado di ascendere ai «pensamenti sublimi» fino a quel momento elaborati su questo concetto. È da rilevare, però, come dietro tale professione di modestia l'anziano estetologo palermitano riveli il movente principale della sua opera, certo non meno ambizioso: contribuire a quella funzione moralizzatrice che le arti e le «discipline liberali» sono in grado di esercitare sugli uomini quando, informate dalla grazia, ne indirizzano positivamente gli animi all'amore per la virtù e la bellezza⁸.

All'inizio della trattazione vera e propria, la sezione della prima parte intitolata *Idee su' caratteri distintivi della Grazia*, Turturici prende le mosse da una considerazione di carattere soggettivistico, intesa però a recuperare una posizione di conciliabilità rispetto all'oggettivismo estetico. È vero che bellezza e grazia non hanno un'esistenza reale e autonoma, e la loro *ratio* dipende dai nostri sensi che percepiscono in un dato modo gli oggetti informati da queste due proprietà. Nondimeno, i fattori che sono in grado d'attivare nella nostra sfera sensoriale questi due sentimenti, sono regolati da una legge primigenia che sovrintende all'universo⁹, e che trascende del tutto dalle «semplici qualità macchinari dell'uomo»¹⁰. Questa disposizione metafisica, improntata ai retaggi di un neoplatonismo in Sicilia a quel tempo ancora attrattivo, sarà come vedremo il filo conduttore dell'intera trattazione de *Le Grazie*. Le emozioni che la grazia specialmente è in grado di determinare nell'uomo, perciò, non possono essere destinate da un mero, meccanico intervento sui suoi organi; devono piuttosto presupporre un "arcano potere" insito nella grazia stessa che, a certe forme, certi colori, certi suoni, certe movenze, ha attribuito la facoltà di produrre sulla nostra sfera emozionale sensazioni addirittura più vive e più estese di quelle determinate dalla stessa bellezza. Bellezza e grazia, in altri termini, sono da considerare come idee archetipiche dell'Eterno, riflesso della bellezza primordiale del cosmo. Ora, affinché sia possibile identificare uno statuto autonomo della grazia, secondo Turturici è necessario cercare d'individuare le differenze che corrono tra la bellezza e la grazia stessa. Non sappiamo se tra i suoi strumenti di studio figurassero i testi della trattatistica cinquecentesca (Bembo, Castiglione, Scaligero, soprattutto il *Libro della beltà e della grazia* di Benedetto Varchi, 1590), essendo

in genere Turturici abbastanza avaro di referenze bibliografiche. È certo tuttavia che, nel tracciare i caratteri distintivi di bellezza e grazia, l'autore indica peculiarità che, in effetti, erano già state parzialmente enucleate da molti degli autori precedenti. Così la bellezza è manifesta, laddove la grazia è occultata; è splendente, al contrario della grazia che si esprime piuttosto in «soavità e piacevolezza»¹¹; la bellezza è “fastosa”, contro la naturale “verecondia” che caratterizza la grazia; desta meraviglia, mentre la grazia attiva «piaceri sentimentali, e un'astratta voluttà che va oltre la portata dei sensi»¹². In ultimo, aggiunge l'erudito, la bellezza si ammira, la grazia si ama. In realtà, per Turturici non è solo questo sottofondo “sentimentale” a costituire il discrimine tra le due categorie. Il “fasto” che egli considera predicato della bellezza, è la prerogativa che ha quest'ultima di mostrare apertamente e immediatamente le sue qualità, fondate su una regolarità “misurabile”. L'“occulto” della grazia, al contrario, espresso figurativamente attraverso dall'immagine della pudicizia, è una caratteristica che si palesa solo «a chi sa ne' suoi più riposti nascondigli sorprenderla e ravvisarla»¹³. L'autore non lo afferma chiaramente, ma il suo intento d'istituire una gerarchia di valori in cui la grazia sovrasti la bellezza medesima, non pare dissimulato. Bellezza e grazia, almeno apparentemente, non possono andare separate; o, perlomeno, la grazia può vantare un'esistenza indipendente dalla bellezza, laddove la bellezza separata dalla grazia «perde ogni influenza e non eccita veruno sentimento all'infuori di una fredda compiacenza»¹⁴. Questa considerazione porterà l'autore, poco più oltre, a giudicare nettamente separati i due dominî, perché diversa è la fenomenologia che caratterizza i loro oggetti. Ed ancora: il bello è statico, i suoi caratteri stanno impressi nelle forme, nei lineamenti dei corpi proprio perché canonizzati da una regola sempre uguale e immutabile. La grazia, al contrario, si esprime nella figura di una farfalla che si mostra per un istante, subito dileguandosi. L'irrepetibile *kairós* con cui s'identifica la grazia, però, ancora una volta non può dar conto di tutta una serie di fenomeni che pure, tanto nella natura quanto nelle arti, non sono caratterizzati da moto. A tali considerazioni Turturici s'accosta però più avanti nel corso della sua trattazione. Prima di proporre il suo contributo, infatti, l'estetologo si misura in un excursus metacritico, tra antichi e moderni, nel tentativo di rilevare se una possibile ed esatta definizione del concetto di grazia fosse già stata predisposta.

In effetti gli antichi, che per primi avevano elaborato il mito di *Aglaia*, *Eufrosine* e *Talia*, personificazioni della vita serena e gioiosa, non avevano preteso addentrarsi in spiegazioni metafisiche e astruse di quell'arcana legge che presiede alla grazia, preferendo piuttosto costruire di essa una specie di fenomenologia. Molto semplicemente, per i Greci essa ristava in tutti quegli oggetti capaci d'ispirare «sentimenti di letizia, di brio, di gaiezza e di soavità»¹⁵, e per tale ragione la spe-

culazione sul concetto di grazia presso gli antichi trovava adito nelle opere della poesia e delle arti figurative, piuttosto che in quelle della filosofia. Meno avveduti, i moderni tentarono invece «di penetrare ne' più reconditi misteri, che la natura volle di denso velo coprire»¹⁶, pervenendo a risultati non sempre felici. Certo, provare a fornire una spiegazione a fenomeni che sfuggono alla nostra capacità di comprensione – afferma in sostanza Turturici – è pur sempre un lodevole intento. Ciò nonostante, come già cennato, nella gran parte dei casi la bontà delle intenzioni non corrispose a un'altrettale efficacia descrittiva. Tra gli scrittori moderni, Turturici concorda con Montesquieu per avere questi tentato una definizione di grazia nei termini di *non so che*¹⁷, formula che, almeno apparentemente, abdicava alla sensibilità qualunque tentativo di fornirne una descrizione razionalizzante. In realtà il filosofo francese, com'è noto, aveva provato a spiegare l'essenza della grazia nella sorpresa¹⁸, rilevando che «le grazie non si trovano né nelle maniere impacciate, né in quelle affettate, bensì piuttosto in una certa libertà o facilità che si trova tra i due estremi e l'animo è piacevolmente sorpreso nel constatare che si è capaci di evitare questi due scogli»¹⁹. Turturici non riporta questo parere, annotando piuttosto che il definire la grazia un *non so che* e al contempo tentarne una spiegazione è una patente contraddizione in termini. Lo stesso Lessing, l'amato autore di tante «geniali fatiche» da lui tradotte, a giudizio di Turturici aveva fallito nella misura in cui aveva connotato la grazia come «bellezza in movimento»²⁰: «così – annota l'erudito – queste due qualità, che di lor natura sono separate e distinte, congiunse in stretto nodo e di due una sola ne formò, mentre l'esperienza giornaliera ci avverte che scompagnate esse esistono negli oggetti che la natura ad ogni istante ci presenta, e che il prestigio della grazia senza l'aiuto della bellezza sta da sé sola, e s'impadronisce de' cuori»²¹. La critica, sia pure assai cauta, che Turturici poco oltre muove a Winckelmann rivela come in effetti il nostro scrittore, uomo indubbiamente ancora proiettato nel secolo in cui era avvenuta la sua formazione intellettuale, sia ormai partecipe di una sensibilità eccentrica rispetto a quella settecentesca. L'estetologo avverte che il sistema introdotto dal tedesco, con la propensione a compartire in rigide sezioni epoche, stili e opere non funziona più fino in fondo, perché «spesso contraddetto da' fatti»²². Così, riguardo alla grazia, che Winckelmann nella *Geschichte* aveva distinto in *epica*, *tragica* e *comica*²³, Turturici, pur mantenendo un impianto ancora sostanzialmente valido, ritiene che le sue varianti possano essere specificate in *grazia sublime e ideale*, *grazia di cuore e di sentimento*, *grazia dell'innocenza e della giovialità*.

Nel novero degli scrittori contemporanei che s'erano accostati al problema della grazia, Leopoldo Cicognara aveva prodotto secondo Turturici giudizi tra i più avveduti. In effetti, la dipendenza del nostro

autore dal dettato del conte ferrarese (che, peraltro, manteneva stretti contatti epistolari con molti intellettuali siciliani di quel tempo, Agostino Gallo e Ferdinando Malvica tra tutti), è molto più ampia di quanto lasci credere il breve spazio riservato alle sue considerazioni all'interno dell'opera di Turturici. Cicognara aveva indicato la causa efficiente della bellezza nella proporzione, quella della grazia nel movimento²⁴. In effetti, come più sotto lo stesso erudito non mancherà di annotare, l'idea che la grazia debba risiedere esclusivamente nel moto va perlomeno corretta. Piuttosto, con piglio censorio, Turturici prosegue con l'esame delle opere di Daniel Webb²⁵ (tradotta e annotata quest'ultima da Francesco Pizzetti), Ignazio Martignoni²⁶, Isabella Teotochi Albrizzi²⁷. Tra questi, Martignoni aveva fornito la spiegazione più convincente identificando l'essenza della grazia nella «concinnità delle parti, nell'armonia degli esterni movimenti con le affezioni dell'animo, e nel convenevole rapporto de' mezzi col fine»²⁸. In questa dialettica interno-esterno, a giudizio di Turturici, stava la possibilità, almeno parziale, di definire quale fosse lo statuto di questa categoria. Invero, l'errore comune a tutti gli scrittori presi in esame, nota l'erudito, era stato quello di voler definire la natura essenziale della grazia sotto la specie delle sue «appariscenze», della sua struttura fenomenica. Per di più, un fraintendimento generale aveva portato vedere la sua epifania nel moto, senza il quale pareva non essere possibile concepirla²⁹. Secondo l'estetologo, infatti la "fenomenologia" di «sorrisi», «gesti», «furtive occhiate», «eleganti andari della persona» che certo sono esplicazione la più seduttiva del moto, non può essere confusa con l'essenza costitutiva della grazia³⁰. Essi, piuttosto, sono i segni di quell'occulto linguaggio di cui si servono le «sorelle incantatrici dell'occhio» per parlare al cuore di chi sa intendere quelle misteriose parole. Ben altra è dunque l'anima della grazia, e non solamente nei movimenti può essere spiegata. Esistono, nota Turturici, oggetti del tutto privi di moto che sono innegabilmente aggraziati: un putto dormiente di Guido Reni o una Niobe – sia pure per ragioni diverse – sono due di questi esempi probanti. Anzi, in alcune circostanze, la situazione di stasi riesce a commuovere l'anima assai più potentemente di quanto sia in grado di fare il movimento³¹. Così, per cercare di dare una convincente spiegazione al quesito dello statuto della grazia, Turturici riprende l'iniziale posizione "metafisica" esposta già alle prime battute della sua opera. Dicevamo di Martignoni. Secondo il nostro autore, l'estetologo milanese era stato l'unico ad avvicinarsi a una risposta plausibile identificando nell'armonia l'essenza costitutiva di una categoria così lungamente dibattuta. In realtà, l'armonia postulata da Martignoni, lo notavamo più sopra, s'identificava essenzialmente nell'equilibrio diremmo "psicofisico" tra movimenti esteriori e passioni dell'animo. Una posizione, questa, che con ogni probabilità riecheggiava del saggio schilleriano *Über Anmuth und Würde* (1793), nel quale la

grazia è spiegata come “libertà dei moti volontari”, laddove la “dignità” consiste nel dominio dei moti involontari. Per Turturici, invece, essa è assai più trascendente: tutte le bellezze transeunti sono un riflesso dell’armonia originaria, e ogni elemento dell’universo aspira da un lato all’armonia con il tutto, dall’altro a quella con le altre creature³². L’uomo è il paradigma di quest’aspirazione alla consonanza: l’erudito lo paragona a un «strumento» che si trova all’unisono con l’universalità delle cose, e con ciascuna di esse³³. Ora, la grazia agisce in modi assai diversi sulla sensibilità; tuttavia, è certo che un tratto comune esista nelle impressioni da essa generate, e questo è quell’«armonica corrispondenza» che ricusa le linee dure, gli spigoli acuti, le superfici scabre, preferendovi «sveltezza, eleganza, facilità di forme»³⁴. Nella musica, ovviamente, la grazia nasce dall’accordo; tuttavia, è possibile che anche l’utilizzo di dissonanze «acconciamente adoperate» generi nuove e forse anche più sorprendenti armonie³⁵. L’armonia dei colori, nota Turturici, non è meno suggestiva di quella dei suoni. E come nei suoni, essa si rivela non solamente nell’accoppiamento e nella partitura armoniosa delle tinte, ma anche nella loro contrapposizione qualora condotta con maestria³⁶.

Prima d’accostarsi all’argomento della seconda parte della sua opera, dedicata alla *grazia naturale*, l’erudito con quella propensione alla chiarificazione che certo è un tratto ammirevole della sua cifra stilistica, anticipa un’interessante notazione sulla sostanza dell’esperienza estetica che la grazia di natura è capace di attivare. Non sappiamo se Turturici, che pure era lettore avido di quanto allora provenisse dal resto dell’Europa, avesse consultato qualcuno dei testi degli “associazionisti” inglesi di fine Settecento. Tuttavia, nell’affermazione che la grazia di natura opera per *somiglianza, analogia, reminescenza* o, in altri termini, per associazioni d’idee, parrebbe di cogliere una lontana eco dagli *Essays* di Archibald Alison (1790). I tre canali attraverso cui quest’ampio emisfero della grazia si manifesta all’uomo, agiscono così *fissando* l’intelletto, *agitando* il cuore, *disponendo* all’ilarità³⁷: che poi non sono che i segni rispettivi di quella grazia *sublime, patetica, gioviale* che l’erudito aveva desunto dall’originario schema tripartito escogitato da Winckelmann.

Nella seconda parte de *Le Grazie* l’autore risolve il problema dell’indagine sulla grazia naturale attraverso un artificio retorico assai somigliante a quello di cui, qualche anno dopo, Francesco Ferrara farà uso nelle *Vedute pittoresche* che chiudono le sue *Antiche belle arti del disegno*. Turturici, di fatto, avverte che destinatari della sua opera non sono certo gli scienziati resi aridi dallo «studio delle scienze positive e delle severe discipline»³⁸, ma le anime “gentili” disposte alle «squisite impressioni» e abituate a gustare le bellezze profuse nelle opere della natura e in quelle delle arti. Così, sorretto anche da una straordinaria

capacità affabulatoria e da uno stile leggero con meno che rigoroso, Turturici introduce il lettore a una specie di pinacoteca virtuale nella quale, per quadri successivi, sono esposti esempi capaci di suggerire il senso della grazia di natura. In questa *ekphrasis*, soffusa dei retaggi di una sensibilità arcadica ormai prossima alle suggestioni del Romanticismo, l'intento dell'autore è volto a mostrare come il restringere la potestà della grazia naturale all'uomo o alle arti imitative significherebbe omettere la parte più vasta del suo dominio. Nell'immensità della volta celeste, il primo dei paesaggi che Turturici dipinge alla fantasia del lettore, domina «una magnificenza al sublime congiunta»³⁹: qui grazia e bellezza sono ancora unite, e sono in grado di colpire direttamente il cuore dello spettatore. E dunque, al cospetto di questa veduta senza confini, la grazia agisce con la forza dell'incanto, sospende la volontà dell'uomo e lo rende partecipe del divino. Di quadro in quadro, “disegnando” le fattispecie del giorno e della notte, dell'aurora e del meriggio, Turturici sposta la sua lente sul mare, evocando – con accenti che con ogni probabilità riecheggiano degli *Entretiens* di Dominique Bouhours (la cui prima edizione italiana, com'è noto, era stata pubblicata a Palermo nel 1714) – lo spettacolo della tempesta. Certo, osserva l'autore, il mare in burrasca è una veduta che evoca il sublime e il maestoso, piuttosto che la grazia⁴⁰. Essa però non ne è totalmente esclusa, e le egloghe dei pescatori, la prospettiva delle barche lontane, l'immagine di una fanciulla sul lido ad attendere l'amato, contribuiscono a connotare di quello stesso *non so che* avvertito dall'Eugenio di Bouhours la vista di quella scena incantata. Nella sezione dedicata ai *Fiori* della sua immaginaria galleria, Turturici accenna a una possibile “estetica” (è da notare, peraltro, che questo termine non compare mai nella sua opera, se non forse quando l'autore cita il *Saggio* di Giovambatista Talia) dell'odorato. Il senso della grazia che i profumi sono abili a suggerire deriva, a giudizio dell'autore, dalla corrispondenza che essi istituiscono con i nostri sensi, correlazione paragonabile (o forse addirittura più forte) di quella tra l'incontro di linee, l'accordo dei colori, e le nostre strutture percettive. Escludere il senso dell'olfatto dall'indagine sulla bellezza, afferma in altri termini Turturici, ha significato dare una visione parziale delle possibilità di fruizione della bellezza stessa⁴¹, e relegare in posizione marginale un senso non meno nobile di quelli canonizzati dall'estetica.

Con il saggio dedicato all'*Uomo* si chiude la seconda parte e il primo volume dell'opera. Nell'uomo le tre specie di grazia *sublime*, *patetica* e *comica* trovano l'esempio più eloquente di come essa si possa manifestare nei diversi caratteri morali, oltre che nelle differenti complessioni fisiche. Così, con un metodo tratto dalla fisiognomica, Turturici osserva la manifestazione sensibile della grazia *sublime* in un viso dalla forma ovale, privo di angolosità e durezza, nel parallelismo che disegnano tra loro le linee che tagliano la fronte, le ciglia, gli occhi,

la bocca, linee imperturbabili e solo talvolta increspate dalla curva di un lieve sorriso ⁴². I segni che tradiscono la grazia *patetica* si riscontrano in tutt'altra vivacità di tratti, e sono assai meno circoscrivibili entro uno schema fisso: «leggieri sorrisi, il volger dolce, o furtivo, di uno sguardo, un cenno talvolta più eloquente di qualunque discorso»⁴³ e molti altri atteggiamenti evocati dall'autore (tutti connotati da una mobile vivacità) sono per il nostro erudito le movenze di cui si serve questa variante della grazia per svelarsi agli occhi di chi osserva. La grazia *comica*, infine, è la grazia della spontaneità, del gioco, del riso, dell'incompiutezza. Così essa si manifesta nel viso dei Fauni, dei Satiri, dei Sileni, ma anche in quello di un bimbo, di una baccante ⁴⁴, in ogni fattispecie insomma in cui la leggiadria del comico discende a toccare il dionisiaco della bruttezza.

Il secondo volume de *Le Grazie* integralmente occupato dalla terza parte dell'opera, forse più erudito del primo ma probabilmente meno attraente perché meno accalorata vi è l'argomentazione, affronta il nodo della grazia nelle belle arti. L'impianto batteuxiano, ancora una volta, rappresenta il reticolo dottrinale su cui l'autore innesta la sua trattazione: di fatto, le arti analizzate da Turturici sono le stesse dei *Beaux-Arts* e identico è lo schema distributivo delle singole discipline. Nell'*Avvertimento* che precede la trattazione, al solito, l'autore anticipa brevemente il tenore dei suoi ragionamenti: architettura, scultura, pittura, musica, danza (e pantomima) la cui esposizione occupa la prima sezione del libro, con il concorso d'intelletto, immaginazione e cuore imprimono nella «materia analoga alla loro indole» le immagini degli oggetti che esse imitano attraverso linee e movimenti, o per mezzo di suoni imitativi. Tali arti, che Turturici connota con il termine di *figurative*, hanno il potere di attivare associazioni, diremmo con Dessoir, "determinate". Poesia ed eloquenza, la cui analisi avrebbe dovuto confluire nella terza parte dell'opera (ospitata nel terzo volume mai pubblicato), producono le loro opere senza l'ausilio di alcuno strumento, operando attraverso segni convenzionali. Sotto la denominazione di *significative*, esse producono invece «al cuore e allo spirito» associazioni ⁴⁵ che, mutando ancora da Dessoir, potremmo definire "indeterminate".

Così nell'architettura (definita, pur senza citare la fonte algarotiana, la «metafisica delle belle arti» ⁴⁶), l'arte che a differenza delle altre non imita un «prototipo chiaro né alcun oggetto reale» ⁴⁷, la grazia si manifesta nella misura in cui ogni linea che essa esprime sia conforme «co' moti interni del nostro cuore, e con le affezioni dell'animo nostro armonicamente» ⁴⁸, e sia capace – attraverso materia, forma e rapporti proporzionali – di sollecitare alcune qualità morali dell'uomo ⁴⁹.

Nella scultura, naturalmente, l'esempio olimpico di Canova pareva già di per sé parlare di grazia nelle forme eterne del marmo. Turturici

concorda con lo scultore di Possagno nel definire quest'arte «un linguaggio tra le varie lingue, colle quali l'eloquenza delle arti esprime la natura. È questo un linguaggio eroico, come il tragico fra i linguaggi poetici»⁵⁰. Così, come nella natura e nell'uomo, anche nella statuaria esistono esempi capaci di descrivere la grazia *ideale*: la *Giunone* del Museo Pio-Clementino, tra questi, nella quale essa si perpetua nella «dolce inclinazione del capo», nel «riso dignitoso degli occhi» nella «fluidità dei dintorni»⁵¹. Ancora più seducente (e qui l'interpretazione del gesto della statua da parte dell'erudito ricorda la lettura della *Landolina* di Politi) la grazia *patetica* della *Venere Anadiomene* nello stesso Museo: il corpo raccolto a occultarne le bellezze, pare voler rendere ancora «più care, e più desiate»⁵² le sue grazie. Alla terza specie di grazie, nella quale prevale la componente di gioiosa spontaneità, appartiene il *Cupido* di Villa Albani che l'erudito descrive con termini non diversi da quelli utilizzati per il *putto dormiente* di Guido Reni: il sorriso schiuso nei «labruzzi», la «malizietta», «l'abbandono voluttuoso»⁵³, sono le tenere attrattive con le quali la grazia *comica* colpisce il cuore. Nella scultura moderna, ovviamente, l'apoteosi inarrivabile della grazia a giudizio di Turturici è raggiunta da Canova: gli accenti di commozione con cui l'estetologo palermitano descrive *Amore e Psiche* sono eloquente testimonianza della capacità della grazia scultorea di toccare le corde più riposte della nostra sensibilità.

La pittura, rispetto alla scultura, sembra avere una maggiore efficacia nel suggerire il senso della grazia. Turturici garantisce di non avere intenzione di riaprire l'oziosa, logora questione del paragone tra pittura e scultura: è certo tuttavia che, mentre questa può descrivere i moti dell'animo solo attraverso un'alterazione della materia, la pittura può invece avvalersi dei colori, i quali con maggiore «performatività», diremmo modernamente, sono in grado di esprimere le passioni celate nell'espressione di un viso. In tal senso, la grazia non si ritrova solo nei dipinti d'artisti rappresentabili come i paradigmi della capacità di metterla in opera (Raffaello, Leonardo ad esempio); anche nel *Giudizio* michelangiolesco, pur nell'atmosfera d'angosciosa attesa che domina sui personaggi, traluce un barlume di grazia: specialmente nelle vergini a fianco del Cristo, atterrite dal suo gesto distruttivo, eppure confortate dalla purezza delle loro anime⁵⁴. Così è anche nell'*Angelo Custode* di Domenichino, che al tempo di Turturici era stato da poco trasportato dal suo sito (nella chiesa di S. Francesco d'Assisi a Palermo⁵⁵) alle raccolte di Capodimonte: la grazia ingenua del putto, la bellezza ultramondana dell'Angelo contrastano con il volto demoniaco a fianco. È interessante notare come Turturici valuti la presenza di quell'immagine satanica: certo siamo ancora lontanissimi dalla possibilità di una valutazione estetica del brutto (la cultura europea avrebbe atteso ancora almeno un ventennio la prova di Ro-

senkranz); eppure il nostro erudito intuisce che quella creatura ha, nell'economia del dipinto, il compito di fare gustare più dolcemente il piacere della grazia ⁵⁶.

La sezione dedicata alla musica, la cui ampiezza è certo testimonianza della prodigiosa competenza dell'estetologo in tutti i campi delle arti, si apre con una definizione che sa di sentenza memorabile: «la musica al pari dell'architettura non ha per la sua imitazione prototipo nella natura visibile; perciocché essa non dipinge immagini, ma eccita sensazioni, ed affetti» ⁵⁷. Così, in essa le grazie secondo Turturici sono o di *senso* o di *espressione*: le prime si manifestano all'orecchio «per via della dolcezza, soavità e novità dell'armonia»; le seconde «parlano allo spirito, ed al cuore per mezzo di certi suoni ed accordi» in grado di ridurre il nostro stato emozionale in una condizione di sospensione. Le grazie di *senso* possono derivare anche da alcune dissonanze, da accordi inaspettati e sorprendenti; quelle di *espressione* eccitano invece idee sublimi, inoculano nell'anima un misterioso turbamento ⁵⁸. Tra le arti, insomma, la musica è la più adatta a eccitare nell'uomo il senso della grazia.

L'ultima sezione del libro è dedicata alle due fattispecie di quella che Batteux aveva denominato arte del gesto. Qui, forse perché meno efficacemente supportato da una specifica trattatistica, Turturici corre con una certa impazienza fino alla fine dell'opera. La danza – spiega l'autore – esprime la grazia attraverso la figurazione della “contraffazione”, espressa attraverso i movimenti del corpo ⁵⁹: una formula stranamente astrusa nella generale chiarezza del suo linguaggio, per dire che essa esprime la grazia attraverso movimenti che descrivono curve dolci ed eleganti ⁶⁰.

Per la pantomima valgono regole analoghe, ma forse ancora più rigide: in essa i movimenti devono essere improntati, secondo Turturici, a quello che oggi chiameremmo “minimalismo”, capace d'impadronirsi repentinamente della nostra immaginazione. Se al contrario, questi movimenti vogliono esprimere idee e astrazioni, quest'arte perde altrettanto repentinamente il suo fascino ⁶¹.

Con la promessa, mai avverata, di un terzo volume sulla poesia e sull'eloquenza Turturici conclude il suo ponderoso scritto d'estetica inaugurando, in modo davvero esemplare, un nuovo genere “letterario” in Sicilia. Certo, è singolare che la stagione dei trattati d'estetica nell'Isola (un'estetica ritardataria, è vero, ma non per tanto inoperosa), s'apra con la trattazione di una categoria diversamente disertata, re-taggio di un'eredità settecentesca ancora allettante. In Turturici, tuttavia, lo abbiamo notato, la dimensione dell'antico sopravvive con una sensibilità già moderna, sia pure non identificabile con i connotati di un Romanticismo nell'Isola mai amato. Il suo è certo un tentativo significativo di uscire dalla stretta dipendenza di un dettato neoclassico ancora vitale. Il successivo sviluppo dell'estetica in Sicilia, tematizzando

invece il bello quale unica e legittima categoria, avrebbe reso ancora più prezioso l'esperimento dell'ormai anziano cavaliere palermitano.

2. *Antichi e moderni*

Corre quasi una ventina d'anni tra il tempo in cui il cavaliere Turturici mostrava al pubblico il suo esperimento estetologico, e lo scoppio della rivoluzione del 1848. Epoca densa d'avvenimenti, e non solo nel versante politico, adagiato su una bomba ad orologeria pronta a deflagrare in un'onda d'urto di dimensioni continentali. Tra gli anni '30 e '40, nell'epoca in cui altrove il Romanticismo aveva da diverso tempo posto le sue radici, in Sicilia qualcuno tentava d'impiantare i semi di una corrente che ai gelosi custodi della cultura "nazionale" pareva un movimento ereticale, da estirpare a ogni costo. Quando nel 1832 il ventitreenne Felice Bisazza ⁶² (ipotizza qualcuno più per ambizione giovanile che per sincera fede nei suoi stessi assunti ⁶³) recitava all'Accademia Peloritana una memoria *Del Romanticismo* ⁶⁴, lo faceva con un sostanziale fraintendimento dello spirito romantico. La posizione di "equilibrista" che molta critica gli imputò, il tentare una conciliazione tra due schieramenti che nell'Isola vedevano i classici in netta preponderanza sullo sparuto gruppo romantico, rivela non solo la difficoltà (o forse meglio, la paura dettata anche da un abito spirituale irresoluto) di assumere atteggiamenti netti, ma anche la fatica a comprendere fino in fondo la portata della sua stessa proposta. A di là di qualche tentativo, che soprattutto nei giornali trovava spazio di visibilità, i sostenitori del Romanticismo erano destinati a una durevole *apartheid* culturale. Nel dominio dell'estetica, inoltre, forse perché ancora più saldi erano i legami con una tradizione d'ascendenza settecentesca, il peso del classicismo perdura per tutta la metà del secolo, né pare costituire un fardello soffocante. La *Callofilia* di Girolamo Venanzio, che per sostegno del duca di Serradifalco era stata introdotta in Sicilia nel 1837, è certo testimonianza di questo classicismo "integralista" e, forse non è nemmeno il caso rilevarlo, segna un passo indietro rispetto alle assai meno celebri *Grazie* di Turturici, sulla fortuna delle quali influì certo la lontananza del suo autore dai principali circuiti culturali della sua epoca. Nel frattempo, il dibattito estetico cominciava ad assumere i caratteri di una certa definizione. Uno scrittore assai più dotato di Venanzio, Francesco Paolo Perez ⁶⁵, partecipando nel 1842 al concorso per la cattedra di Eloquenza presso la Regia Università degli Studi di Palermo produceva una memoria *Sul Bello* nella quale ancora una volta la qualificazione della bellezza avviene entro il privilegiato doppio canale sensoriale della vista e dell'udito, laddove tatto gusto e odorato possono solo generare il *diletto* ⁶⁶, e perciò fatalmente segregati all'ambito di facoltà inferiori. La derivazione burkeana di molte proposizioni di Perez pare indubitabile,

specie nella definizione delle impressioni di piacere e di dolore come sensazioni *semplici* e non ulteriormente scomponibili. Inoltre, come già oltre dieci anni prima Turturici, Perez assegna un compito primario alle *associazioni*, quale catena fondamentale dell'esperienza estetica ⁶⁷. Nella costruzione dell'estetologo palermitano così, l'esercizio della bellezza avviene attraverso un complesso gioco di sensazioni, derivate ovviamente dalla percezione di forme, suoni e colori risalenti ai sensi più "nobili", schematizzabili in una imbastitura tripartita: la sensazione "di per sé", la sensazione relativa all'oggetto "rappresentato", la sensazione che nasce dal rapporto di forme, suoni e colori con ciò che rappresentano o, secondo le parole di Perez, «quella che dal confronto di questo rapporto risulta» ⁶⁸. *Piacere o diletto*, il sentimento che nasce dalla sfera sensoriale "più bassa", è un termine binario intermedio tra noia e dolore. Non è chiaro, ma probabilmente il quesito esige una risposta negativa, se Perez qui tradisca un debito da Schopenhauer o, come è più probabile, una derivazione da Burke e da Kant. Tra i due estremi, il diletto percorre un gradiente sensorio che dalla noia, attraverso grazioso, elegante, grande e bizzarro giunge fino alla vetta del sublime ⁶⁹: oltre questo confine sta, burkeanamente, il dolore. Fuori da questa scala, invece, il bello si manifesta al di là della noia, quando nella piatta indeterminatezza delle impressioni che caratterizzano questo stato d'animo, emerge una *singolarità*. L'alterazione di questo stato d'animo, nella direzione dell'eccesso (e quindi verso l'opposto rappresentato dal dolore) genera il *deforme*; nella direzione negativa dell'assenza determina il *triviale*: *deforme* e *triviale*, sono perciò altrettante oggettivazioni estetiche della noia e del dolore ⁷⁰.

Le teorizzazioni di Perez, al di là della stretta dipendenza (sia pure nella prospettiva di un'autonoma elaborazione concettuale) che rivelano in rapporto a modelli già da molto tempo consolidati, hanno anche un valore documentario non trascurabile. Per la prima volta in Sicilia, infatti, la prova per un concorso accademico prevedeva un tema a carattere eminentemente estetologico ⁷¹, sintomo probabilmente di un interesse ormai indifferibile verso una disciplina che anche nell'Isola aveva preso a produrre alcuni testi significativi.

Qualche anno prima, nel 1838, a Messina era comparso un opuscolo che, nella generale sudditanza della cultura siciliana del tempo ai modelli classici, ha il rumore di una nota dissonante e certo non priva d'interesse. Anche in questo caso, però, la voce dell'autore era destinata a restare isolata. In quell'anno Francesco Tuccari, scrittore dai tratti invero assai nebulosi ⁷², pubblica le *Riflessioni sull'acquisto del genio nelle belle arti* ⁷³, un fascicolo breve ma assai denso, articolato su una tesi di fondo che allora doveva suonare eccentrica: il genio non è affatto una qualità esclusiva concessa a pochi eletti, ma anzi, una facoltà acquisibile e migliorabile con l'esercizio. Il nucleo essenziale

della riflessione di Tuccari postula che l'uomo, applicando secondo le proprie inclinazioni l'esperienza (l'autore la chiama diversamente "impressione") ricavata da una conveniente educazione alle tre fondamentali facoltà della sua sfera psichica, la facoltà di *sentire*, la facoltà di *riflettere*, la facoltà di *riprodurre*, è in grado di acquistare il genio, «dalla natura dato a tutti, e non qual privilegio negato ad alcuni e concesso ad altri»⁷⁴. Affermazioni di tal genere, certamente, percuotevano di colpi decisi il castello di certezze fin allora inattaccato, che voleva il genio facoltà innata e appannaggio esclusivo dei più grandi artisti. Tuccari è d'avviso differente, e ritiene che esista una vera e propria legislazione sottesa a questa facoltà che ne consente la formazione, l'ampliamento, il perfezionamento. A questi tre momenti sovrintendono rispettivamente le tre «potenze» sopra elencate, le cui qualità (qualità, è bene precisarlo, di natura puramente morale⁷⁵) forniscono al genio le regole e i principî del suo funzionamento. Fra le tre «potenze», quella di sentire è dal messinese assimilata a un «giudizio che previene la riflessione dello spirito umano, fatto per conoscere il vero»⁷⁶. Il giudizio (a questo punto identificabile come gusto) ha – secondo Tuccari – una naturale propensione a compiacersi del bello, e non può sfuggire alle impressioni ricavate dagli oggetti a tale qualità conformati: così, nel campo delle arti, la sua attività si esplica essenzialmente nello scegliere «con una economia di stile il necessario, rifiutando il superfluo»⁷⁷. La facoltà di *riprodurre*, dal canto suo, strumento attraverso cui lo spirito raccoglie le impressioni indistinte provenienti da un numero indefinito d'oggetti, secondo lo scrittore messinese è «l'organo morale per arrivare al perfetto»⁷⁸. Ora, secondo Tuccari, per acquistare il genio nelle belle arti non è sufficiente vedere e conoscere le bellezze di un'opera: bisogna sentirle «addentro»⁷⁹. Questa capacità di penetrare la bellezza, presupposto essenziale affinché la bellezza stessa possa essere dall'artista autonomamente riprodotta, fa del genio nelle belle arti l'esatto specularle di ciò che l'intelligenza rappresenta per le scienze. Così il genio diviene una facoltà, diremmo quasi, "democratica": «sentir l'idea del bello, rifletterla, riprodurla rendendola sensibile, è un dono compartito all'umanità intiera»⁸⁰, afferma lo scrittore mamertino, e questo dono ha per oggetto discernere il bello. Anzi, aggiunge Tuccari, pretendere che il genio sia patrimonio di pochi prescelti dalla natura, è un volere svilire il ruolo dell'educazione morale. Con queste premesse, lo studioso s'appresta a chiudere il suo breve scritto. E lo fa assumendo una posizione che, in alcuni compartimenti della cultura del suo tempo, dovette certo echeggiare come il galileiano *eppur si move*. Il principio d'autorità, che per secoli ha regnato e ancora regna nel campo delle lettere e delle arti, è certo un giusto tributo alla grandezza degli antichi; esso, però, ha regnato soprattutto presso coloro che non hanno saputo segnalarsi per produzioni originali, o sono stati tanto pedanti e

«pusillanimi» da non riuscire a svincolarsi da quel fardello. Così, nota Tuccari, la venerazione per gli antichi si è tramutata «in una specie di superstizione degenerata»⁸¹, giungendo al paradosso di ammirare i moderni solo nella misura in cui avessero somiglianza con gli antichi. E così, con un accalorato appello agli artisti a redimersi dal giogo della «pedantesca legge di servile imitazione»⁸², unica via affinché si possa conseguire il genio, l'autore messinese chiude il suo breve, ma non disprezzabile contributo alla storia dell'estetica in Sicilia. Certo l'intervento di Tuccari, con il suo richiamo forte alla libertà dai classici come condizione indispensabile al conseguimento della facoltà da lui indagata, era destinato a ben poca fortuna. E soprattutto, tra le sacche più ortodosse della cultura siciliana del tempo, che invece vedevano negli antichi non solo i venerati maestri dei quali era necessario ripercorrere le vestigia; ma il genio stesso un dono riservato proprio a chi, di quegli antichi, seguisse più fedelmente l'esempio.

Ora, che la problematica relativa al genio artistico fosse in Sicilia particolarmente attrattiva in quel torno di tempo (anche in virtù del clima idealista che ormai cominciava a radicarsi, per influenza soprattutto di Gioberti, Cousin, e di lontane eco schellighiane), è testimoniato dalla pubblicazione di diversi scritti dedicati proprio all'analisi di questa categoria estetica. Nel 1847 Orlando Zarcone, non meglio conosciuto scrittore etneo⁸³, pubblica a Napoli i primi due volumi (il terzo avrebbe visto luce a Catania l'anno successivo) de *Il genio dell'uomo*⁸⁴. In effetti, sotto la specie di un ponderoso trattato d'estetica, l'autore etneo si propone indagare l'intera sfera psico-fisiologica dell'uomo, quella che con una denominazione abbastanza generica egli definisce appunto *genio*. Nell'economia dell'opera, in effetti, la sezione estetologica occupa una porzione abbastanza minoritaria, distribuendosi tra parte del IV e parte del V dei sei saggi che compongono l'opera. Il progetto generale, invero ambizioso dell'autore, è quello di osservare l'intero panorama delle conoscenze umane sotto un unico sguardo d'insieme, per giungere «alla conoscenza di tutti i fenomeni fisici e morali, e delle cause produttrici»⁸⁵. Nel saggio IV, che costituisce l'antefatto della parte dell'opera dedicata all'estetica, lo schema di partenza delle riflessioni di Zarcone è di nuovo quello burkeano: una dipendenza che, pur non apertamente dichiarata, arriva a utilizzare le stesse partizioni e gli stessi titoli dei paragrafi dell'*Inquiry*. È evidente, dunque, e lo rilevavamo a proposito di Perez, come un autore pure abbastanza eterodosso come Burke, contribuisse in Sicilia a saldare ancor più fortemente i legami con la tradizione estetica di un'età, il Settecento, che nell'Isola del XIX secolo parve intrudersi assai profondamente.

Sulla base dell'osservazione che il movente delle azioni dell'uomo è dettato dalla dialettica piacere *vs* dolore⁸⁶, alterazioni dello stato d'indif-

ferenza, l'autore definisce rispettivamente l'*indifferenza* come uno stato di perfetto equilibrio della sensibilità con tutto ciò che la circonda, la *noia* come uno stato di difetto di movimento della sensibilità, il *piacere* come uno stato di accresciuto movimento della sensibilità, il *dolore* come un eccesso di movimento della sensibilità stessa⁸⁷. Con una propensione diremmo quasi "positivista", Zarcone giunge persino a elaborare una scala graduata delle forze che determinano gli stati della sensibilità, una specie di "termometro" nel quale al grado 45 corrisponde lo stato di massimo *equilibrio* o *indifferenza*. Nei due versanti opposti, quello della *noia* e quello del *piacere*, il grado 0 corrisponde rispettivamente all'*insensibilità* e alla *consunzione*. Orizzonte ultimo, la *morte*⁸⁸.

Il saggio V, complemento di quello precedente e intitolato *L'uomo nel suo vario genio*, affronta varie questioni estetologiche, relative ad esempio alla bellezza e alla grazia⁸⁹, o alle *proprietà* necessarie agli artisti⁹⁰. Proprio qui emerge la sostanziale rotazione di Zarcone verso un modello convenzionale, che certo lo fa apparire assai più attardato di quanto, ad esempio, lo fosse stato qualche anno prima Francesco Tuccari. Per Zarcone il genio non è una facoltà concessa a tutti: piuttosto il motore in grado d'attivarlo è la *fevidità*⁹¹, una specie di facilità innata a richiamare all'uso le idee acquisite. A nulla vale, secondo l'autore, l'acquisto delle più alte conoscenze al conseguimento del genio, né a essere artista imparare le regole della propria arte, là dove manchi alla sensibilità questa sostanziale proprietà. Né meno attardato appare l'autore catanese quando, al capitolo X del saggio, considera la pittura superiore alla scultura per l'illimitatezza dei dominî che essa è in grado d'abbracciare⁹². Un minore conformismo sembra piuttosto caratterizzare gli assunti di Zarcone quando, nel capitolo XIV del suo saggio, discute di bellezza ideale: essa, afferma lo scrittore, non esiste⁹³. Esiste, semmai, un bello di natura e l'uomo, per ricreare la bellezza, non può allontanarsi da essa. L'unico luogo a proposito del quale sarebbe possibile discutere di bellezza ideale è, piuttosto, quello delle arti decorative, «negli adorni, nei fregi, negli apparati»⁹⁴ le cui figurazioni non presentano riferimenti diretti al mondo naturale. Nel caso di una pittura invece, ad esempio un ritratto, il richiamo dell'artista al modello può avvenire esclusivamente in direzione della bellezza naturale: nemmeno Zeusi, nel dipingere la sua *Galatea* (sic), ebbe a che fare con la bellezza ideale; il risultato della sua opera fu la bellezza nella misura in cui ciascuna delle parti, presa ognuna da cento diverse donne, era l'esito della perfetta imitazione della natura⁹⁵. La conclusione è allora questa: il pittore che non ha rappresentato la somiglianza con la natura, non l'ha fatto perché perseguiva un'inesistente bellezza ideale; semplicemente, non ha saputo perfettamente imitarla⁹⁶.

Zarcone, come alcuni degli "estetologi" suoi contemporanei, rappresenta evidentemente lo specchio dello studioso, magari iscritto nei

ranghi degli apparati burocratici dello stato ferdinando, che a un certo punto della sua carriera decide di mettere in pratica il sogno lungamente accarezzato di un'opera che lo consegnasse alla gloria. Certo, il genio di cui tanto allora si dibatteva, in un susseguirsi di scritti prodotti fino alle soglie dell'Unità (pensiamo, ad esempio, a quello pubblicato nel 1858 da monsignor Giuseppe Crispi⁹⁷, che ebbe largo riscontro presso la cultura idealista isolana), non è che avesse trovato esemplare incarnazione in autori come lo stesso Zarcone, o in quel Girolamo Cardinale che, pubblicando nel 1844 *Il Bello considerato nello stile*⁹⁸, aveva in 230 sentenze compendiato una dottrina del bello scrivere a uso dei suoi giovani allievi.

Una bufera s'addensava nel frattempo all'orizzonte. E in quel frangente, l'estetica non mancò di far udire la sua voce.

3. *Tra libertà e reazione: due trattati d'estetica a cavallo del Quarantotto*

Nel capitolo d'introduzione al presente studio, nell'osservare come l'impianto dell'estetica in Sicilia abbia seguito un percorso scosceso, e per di più in salita, notavamo come a un certo punto (diremmo quasi paradossalmente, considerato il momento cruciale che ben altre urgenze pareva attendere), proprio nel bel mezzo della Rivoluzione del XII gennaio, comparissero quasi simultaneamente a Palermo due trattati d'estetica, espressione di atteggiamenti ideologici del tutto opposti. Si tratta, lo ricordiamo, della *Callinomia*⁹⁹ di Giuseppe Albergo¹⁰⁰ e de *L'Artista*¹⁰¹ di Giuseppe Zappulla¹⁰². Ora, entrambe le opere erano state composte molti anni avanti la loro pubblicazione, la prima fra il 1838 e il '45, la seconda addirittura nel 1830. Cosa spingeva, dunque, a pubblicarle proprio adesso, in quella temperie politica così tumultuosa? Nella prefazione alla *Callinomia*, Albergo afferma di avere a suo tempo dovuto superare gli ostacoli della censura, che gli aveva imposto il *diktat* di tagliare molti brani del suo scritto, cosicché ne sarebbe risultata monca. Ora, nel clima di libertà che la rivoluzione aveva acceso in Sicilia, quell'opera poteva essere diffusa nel suo statuto originario, rivolta non solo ai siciliani ma, soprattutto, all'Italia cui la Sicilia "anelava" essere annessa. Già nella prefazione, dunque, l'autore identificava nella scienza del bello un efficace strumento di rigenerazione morale della nazione.

Di tutt'altro tenore il prologo a *L'Artista*, dedicato a Carlo Filangeri principe di Satriano, restauratore del dominio borbonico in Sicilia dopo i furori del '48. Zappulla professa la sua fede nella causa lealista, ricorda come la sua opera, già composta nel 1830, avesse sofferto l'oltraggio della plebaglia postasi all'assalto della sua casa, e fosse andata dispersa. Ora pazientemente, «come un cadavere iniettato» cui fosse dato di resuscitare, l'opera riappariva sulla base di un paziente lavoro di collazione dei pochi appunti rimasti in possesso dell'autore.

La *Scienza del Bello*, tale il titolo dell'originaria redazione del '30, ritornava ora come omaggio alla riacquistata "libertà" dalla tirannide del «popolo sovrano». Al di là dei toni reazionari, diremmo anche biecameamente servili nei confronti di un *ancien regime* che rientrava ora in auge, la prefazione a *L'Artista* è interessante per essere un vero e proprio esempio di "espressionismo tipografico". Ad evocare il tono accalorato, l'urlo di trionfo di chi aveva lungamente atteso il soffocamento della rivolta, Zappulla varia di continuo il *font* della scrittura, il corpo dei caratteri, alterna corsivo a maiuscoletto, grassetto a tondo: un letterale "vaneggiamento". Delle due opere, benché *L'Artista* (che peraltro l'autore volle pubblicare anonima¹⁰³) riporti sul frontespizio interno proprio la data del 1848, quella di Albergo dovette con ogni probabilità essere pubblicata per prima.

La *Callinomia* è divisa in tre ampie parti, dedicate rispettivamente al *bello in generale*, al *bello prodotto delle arti*, e a una teoria del *gusto* derivante dalle prime due trattazioni. L'opera, sin dal titolo, palesa la volontà normativa sottesa all'operazione: di fatto, il punto di partenza del testo sono le ventotto proposizioni (Albergo le intitola *Verità fondamentali*) di un vero e proprio "codice" della bellezza, articoli che rappresentano altrettante evidenze sulle quali Albergo impianta il suo complesso discorso. Così, al punto VI, l'autore propone una *verità* che poi sarà una delle principali direttrici del suo lavoro: «ammesso che la ragione s'intrometta nel senso del bello, è necessario acciocché ella vi confluisca, che tutto ciò che si gusta per bello abbia per lei i caratteri di buono e di vero»¹⁰⁴. Questa derivazione cousiniana, peraltro ampiamente dichiarata nel corso della sua opera (*Du vrai, du beau et du bien*, l'opera del filosofo francese uscita nel 1835, era una delle letture più diffuse tra gli estetologi siciliani della prima metà del secolo), rivela quell'intento etico che notavamo poco più sopra, e ascrive Albergo – sia pure con larghi margini di scarto – a quell'indirizzo spiritualista che nell'Isola conduceva allora largo seguito. Al punto X delle *Verità* l'autore assegna inoltre un ruolo importante alla catena di "rimembranze" piacevoli, che forma un sistema "diletto" ¹⁰⁵. All'artista è affidato il compito di dar corpo a questo diletto a vantaggio delle nazioni, con l'assumere il ruolo di guida morale della sua gente¹⁰⁶. Redatta questa "costituzione" di base, Albergo passa a chiedersi *Se possa esistere una scienza del Bello*, affrontando nel primo capitolo dell'opera la soluzione a tale quesito. Posto che gli uomini sono portati ad attribuire il predicato della bellezza agli oggetti più disparati, tanto nel dominio della morale quanto in quello fisico, quanto ancora in quello delle arti, si deve ipotizzare che il bello sorga «da uno stesso modo di vedere quei differenti oggetti», e che risieda nel "sentimento"¹⁰⁷. Dunque, a giudizio di Albergo, una scienza del bello può darsi solo nella misura in cui oggetto dell'analisi siano i sentimenti dell'uomo, e non gli oggetti

a lui esterni. Il nodo di una *Callinomia*, dunque, sta proprio in questa difficoltà d'analisi delle qualità interiori dell'uomo ¹⁰⁸; fino a quel momento lo studio del bello, secondo l'autore, era stato rubricato alla voce di una specie di scienza del "lusso", al contrario della legislazione, della morale, della filosofia che invece attenevano alle qualità primarie dell'uomo ¹⁰⁹. L'errore opposto è consistito poi – e qui la puntata critica è rivolta proprio a Cousin – nella pretesa di studiare la bellezza sotto le specie delle "idee assolute", malinteso che ha significato intromettere nell'essere umano qualità e tipi appartenenti agli oggetti a lui esterni ¹¹⁰. In definitiva, dunque, una scienza del bello non può sussistere se non nell'analisi del sentimento che si sviluppa fra l'interno dell'uomo e il suo esterno. Date queste premesse, il punto di partenza della trattazione è ancora una volta quello burkeano del rapporto piacere-dolore, anche se molti indizi inducono a ritenere che Albergò, e molti degli estetologi del suo tempo, attingessero alla dottrina della dialettica piacere-dolore piuttosto attraverso il *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773) di Pietro Verri, che molto credito continuava a vantare presso la cultura estetologica del tempo. Albergò, di fatto, ritiene che «i piaceri e i dolori morali hanno origine da lì dove vanno a terminare i dolori e i piaceri fisici; questi, al contrario, partono dalle estremità sin dove si estendono le vibrazioni de' piaceri e de' dolori morali, e arrivano a compirsi ivi d'onde muovono quelli» ¹¹¹. Un assunto di tal genere fa da presupposto alla considerazione che il senso della bellezza deve necessariamente avere la sua base di partenza nel pensiero, il quale, peraltro, ha uno straordinario dominio sul corpo ¹¹². Sulla scorta del postulato, sviluppato nel capitolo IV, che *una sensazione semplice non può produrre il sentimento del bello* ¹¹³ perché sin dalla nascita l'uomo non è mai stato sottoposto a una sensazione isolata ¹¹⁴, Albergò afferma che «il sentimento del bello è prodotto da una sintesi» ¹¹⁵. Così, dove c'è maggiore confluenza d'idee, immagini e oggetti, il bello si mostra «più energico e più vivo» ¹¹⁶. Inoltre, il sentimento del bello non può in nessun conto essere considerato come il risultato di un meccanico esercizio degli oggetti sugli organi esterni: esso è piuttosto un principio unico e universale, che al suo interno racchiude tutte le modificazioni presso tutte le nazioni e tutti i tempi ¹¹⁷. Senza ovviamente addentrarci all'analisi del testo di Albergò, nel quale la profusione di concetti è straordinariamente ampia, mette conto evidenziare qui solo alcuni spunti a cui conducono le analisi premesse dallo scrittore acreide. Consideriamo ad esempio la categoria della grazia. Qui l'estetologo s'allontana notevolmente da Turturici, che come notavamo aveva pensato di applicare il paradigma della grazia a tutte le fattispecie immaginabili ¹¹⁸, solo che rispondessero a determinati requisiti. Piuttosto, Albergò dichiara la sua dipendenza dal dettato di Mengs, che nelle *Lezioni pratiche di pittura* (pubblicate a Parma nel 1780, nella celebre

traduzione di José Nicolas de Azara ¹¹⁹), aveva affermato: «la bellezza e la grazia in ultima analisi sono linguaggio, e quello della grazia è un linguaggio di azione» ¹²⁰. Ora, per risolvere il problema delle cose che, pur non essendo dotate di moto, pure presentano un'aggettivazione ascrivibile al dominio di questa categoria, l'autore sostiene che gli oggetti inanimati (segnatamente i prodotti artistici) possono essere aggraziati solo se l'immaginazione dell'artista vi ha trasferito un senso di vita ¹²¹. Così l'architettura sembra più adatta a esprimere «l'augusto e il sublime», che « il gentile e il grazioso» ¹²²; al contrario, la musica è in grado di attivare quel sentimento solo nella misura in cui i suoni siano concatenati a evocare i movimenti della danza ¹²³. La differenza che intercorre tra bellezza e grazia sta dunque in questi termini: «la bellezza ci desta un solenne e serio pensiero; la grazia adorna la bellezza di quell'incanto che ce la fa desiderare, e intanto ce la fa desiderare, perocché con delicato linguaggio si esprime in modo da risvegliare la nostra speranza» ¹²⁴. Il bello, inoltre, conclude l'autore è assoluto nel pensiero e relativo nella forma ¹²⁵.

Nella seconda parte della *Callinomia*, dedicata come dicevamo al *Bello prodotto delle arti*, Albergo passa all'analisi delle qualità "moralì" indispensabili agli artisti al fine di pervenire al ruolo di guide etiche della società. Ciò che differenzia (o dovrebbe differenziare) gli artisti rispetto agli altri soggetti, è la capacità di ridestare la commozione «a proprio talento», di richiamarla con la «rimembranza», e di metterne a parte il pubblico: in ciò consiste dunque il genio, qualità concessa a pochi («pochissimi sono i buoni artefici» ¹²⁶), così come pochissimi sono coloro i quali sanno intendere le bellezze dell'arte e della natura. Più oltre, lo scrittore commuta il suo discorso estetologico in un'analisi critica del progresso delle arti in Italia. Nella pittura ovviamente, il vertice non più raggiunto è quello toccato da Raffaello, che in una specie di dottrina dell'*ut pictores poëtæ* Albergo paragona a Tasso, così come Michelangelo sarebbe stato l'omologo di Dante nella pittura ¹²⁷. Proprio Michelangelo, al vedere di Albergo, sarebbe stata l'ultima voce dignitosa nel progresso della scultura, prima che essa fosse precipitata nei due secoli bui di Bernini e Algardi, per risorgere poi con Canova e Thorwaldsen: dopo le prove di questi però, annota l'autore, la scultura «avrebbe dovuto sostenersi, ed ingrandirsi, ma vorticosi tempi inghiottirono arti e ingegni» ¹²⁸.

La terza parte, la sezione "normativa" della *Callinomia*, è intitolata *verità desunte dalla teorica esposta*. Albergo enuclea tre principali leggi per la produzione del bello nelle arti: *un'opera deve presentare un argomento noto, i segni di cui s'avvale l'artista devono essere vivi e comprensibili* ¹²⁹, *le associazioni d'idee non devono essere disturbate* ¹³⁰; come dire, insomma: compito dell'artista è facilitare l'esperienza estetica del riguardante. Non potendo, come dicevamo passare al vaglio

l'intera opera di Albergò (nel libro, l'utilizzo di un corpo tipografico microscopico consente all'autore di concentrare in un numero relativamente ristretto di pagine un trattato mastodontico), è bene concludere queste considerazioni con l'osservazione di quanto l'estetologo afferma a proposito del Romanticismo. Qui emerge la sostanziale discrepanza tra l'autore-patriota (che la tradizione immaginerebbe animato dal *furor* della ribellione alla regola), e lo studioso d'estetica legislatore del bello: «nella storia delle belle arti italiane – osserva l'autore – il Romanticismo di cui allora non si sapeva il nome, è notato come aberrazione di buon gusto. Si riconosce in Michelangelo da Caravaggio il caposcuola del Romanticismo in pittura»¹³¹. La condanna nei confronti del maestro lombardo, naturalmente, non riguarda solo il carattere formale della sua opera (l'autore gli riconosce sapienza nel disegno e un'efficacia coloristica non inferiore a quella di Correggio); piuttosto, secondo un modello belloriano ancora radicato nella cultura ottocentesca, la stroncatura ai danni di Michelangelo Merisi ha soprattutto un carattere morale: «uomo detestabile in pittura ed in morale»¹³² è l'inappellabile sentenza che Albergò ripete da Milizia, in ciò addensando un paradigma negativo a descrivere cosa *non dovesse* essere l'artista. L'unico, vero “risorgimento” delle arti in Italia, secondo il nostro autore, aveva avuto origine dallo studio dell'antico, regola infallibile per la direzione del gusto e del bello. I romantici, dunque, con il loro professarsi eslege, con la loro pretesa d'innovazione, “disarmavano” l'intelletto dell'artefice, privandolo di un essenziale strumento operativo¹³³.

I tre libri di cui si compone *L'Artista* di Giuseppe Zappulla (intitolati rispettivamente *Sull'Uomo*, *Sul Bello* e *Sulle Arti*), al pari della *Callinomia* d'Albergò propongono un ampio sistema dell'estetica al cui cardine sta l'artista, l'uomo dotato di quattro principali facoltà, *intelligenza*, *immaginazione*, *gusto*, *genio*, «quattro sorgenti»¹³⁴ che gli permettono di esperire ed esprimere il bello. All'inizio del trattato l'autore esamina le prime due prerogative, i pilastri su cui s'appoggia il *meccanismo intellettuale e sentimentale dell'uomo*. L'uomo, avverte Zappulla, per sua natura è mosso da un'incessante curiosità, che tuttavia non di rado si veste della superbia di riuscire a penetrare tutti i più riposti segreti delle cose. Fidando in questa capacità di dominio sulla realtà, «beati colla idea di una signoria propria degli eunuchi del voluttuoso harem»¹³⁵, gli uomini pretendono di sottomettere la natura soprattutto per soddisfare i propri desideri e capricci. Evidente come il tono sferzante della dedicatoria iniziale mantenga anche nel corpo del testo la sua *vis* polemica. Su tale preambolo moraleggiante, l'autore innesta l'analisi dei procedimenti che fungono da motore all'*intelligenza*, la prima delle fonti che consentono all'uomo di esperire il bello: essi sono l'*attenzione* (intesa secondo la definizione di Gall come «il rapporto che sviluppa fra noi e l'oggetto che ci desta interesse»¹³⁶),

l'*astrazione* (anche in questo caso l'autore prende a prestito da altri la definizione, da Diderot nello specifico, connotandola come «il potere di unire le idee separatamente ricevute»¹³⁷), la *reminescenza* (connotata, anche come *memoria*, ovvero «l'atto di spogliare le sensazioni di quanto hanno di materiale»¹³⁸). Il concorso di queste tre categorie fa sì che alcune immagini (Zappulla le evoca con un processo ecfrastico non dissimile dalle fiabesche descrizioni di Giuseppe Turturici e Francesco Ferrara) si caratterizzino per una “segreta armonia estetica”, l'illusione in altre parole, d'essere presenti alla scena rappresentata, e di esperire le stesse passioni dei personaggi fittizi¹³⁹. Il *meccanismo sentimentale* è attivato da quattro stati, *percettivo, intuitivo, retentivo e specolativo*¹⁴⁰, che a loro volta si distendono in quattro gradi d'intensità, ovvero *irritabilità, abitudine, concentrazione, esaltazione*¹⁴¹. Nel secondo libro, dedicato al *Bello*, Zappulla prosegue la sua attività classificatoria distinguendo quattro fattispecie di bellezza (*naturale, intellettuale, morale, artificiale*) passando poi al vaglio di una serie d'esempi letterari e artistici, che a poco a poco innescano nella sua opera un irreversibile processo d'elefantiasi. Nel terzo, l'autore propone infine un sistema (o meglio, una pluralità di sistemi) delle arti, ripartite dapprima come *figurative, rappresentative e miste*; poi come *belle, liberali, geniali, sentimentali, divine*, in cui confluiscono come attività artistiche – oltre a quelle canonizzate dalla tradizione – pratiche come i *fuochi artificiali*, la *declamazione*, il *giardinaggio*. Senza volere qui elencare le partizioni, le innumerevoli divisioni che, applicate alle altre fattispecie, fanno de *L'Artista* un'opera sì straordinariamente erudita, ma altrettanto penosamente tediosa, mette conto rilevare come nel sistema di Zappulla tutte le facoltà concesse all'artista concorrano a disegnare il suo abito morale, del quale egli deve poi rendere partecipe il suo pubblico. In sostanza, la percezione del bello e quella del bene s'attivano per l'autore secondo meccanismi del tutto sovrapponibili. Di fatto, a conclusione del suo trattato l'estetologo scrive: «la forza morale dell'Uomo deriva dalla Intelligenza, è riscaldata dalla Immaginazione, si riposa nel Gusto, serve al Genio concentrandosi nella Imitazione, raccoglie il Bello, languisce talvolta con la Grazia, aumentasi più non di rado col Sublime, ed espandesi collo esprimere il Bello colle arti»¹⁴².

Tanto la *Callinomia* quanto *L'Artista*, che il caso o la storia vollero pubblicate in singolare contemporaneità, benché espressione di due “partiti” differenti, rappresentano in maniera esemplare un modo unitario di “fare” estetica nella Sicilia della prima metà del secolo, nel tempo in cui essa ormai fatalmente s'avviava a “devolvere” all'incombente stato italiano il patrimonio della sua cultura. Di fatto, Albergo e Zappulla sono così tanto diversi politicamente (anche se probabilmente, tale diversità andrebbe più a fondo valutata), quanto straordinariamente simili come estetologi. Entrambi, fortemente legati

a una visione antiromantica, probabilmente formati di una cultura pedante e libresca, a un certo punto attuano la proposta di un sistema (per Albergo, addirittura, la *Callinomia* avrebbe dovuto essere separata dal dominio dell'estetica stessa, in quanto dotata d'una sua indipendente legislazione), la cui artificiosità, la ricerca della complicazione più che della riduzione a termini minori, paralizzarono la possibilità di un utile esercizio del loro portato. Forse è proprio per questa ragione che le due opere rappresentano gli ultimi, "grandi" (nel senso anche dell'estensione) trattati d'estetica della Sicilia preunitaria.

4. *Una fine per un inizio*

Negli ultimi anni del dominio borbonico sull'Isola il dibattito estetico, che fino a quel momento aveva registrato episodici sussulti provenienti più dal mondo dell'erudizione e dell'arte, che da quello di studiosi "specializzati", s'avviva soprattutto per opera della stampa periodica. In verità, e lo abbiamo riscontrato citando più volte articoli di carattere estetologico, pubblicati soprattutto su due dei maggiori giornali della Sicilia (ci riferiamo al "Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia", edito dal 1823 al '42, e alle "Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia", uscite tra il '32 e il '40), nel corso dell'Ottocento in Sicilia furono proprio le riviste a rappresentare il veicolo di maggiore vivacità non solo per l'impianto dell'estetica entro lo scenario della cultura isolana, ma anche per l'aggiornamento dei suoi strumenti concettuali, con il loro continuo guardare al di là dei confini regionali. Ora, analizzare le discussioni sull'estetica che in Sicilia, già dagli anni Venti del secolo, prendono ad assumere consistenza nei giornali, significherebbe debordare dallo spazio concesso a questo saggio: di più, richiederebbe uno studio *ad hoc*, forse ancora più ampio del lavoro che ci avviamo a terminare. Nella necessaria brevità da imporre alle nostre considerazioni, è opportuno allora scegliere qualche caso che possa fungere da esempio. È da premettere che, nel panorama della cultura scientifica, letteraria e artistica trasmessa dai giornali in Sicilia nel corso del XIX secolo, è dato d'assistere a un progressivo restringimento del campo d'esercizio delle stesse riviste: dall'originario "enciclopedismo", significativamente espresso dalle due testate che abbiamo più volte citato, poco a poco si perviene a una ben determinata differenziazione funzionale e tematica: i giornali, in altri termini, si specializzano nei più disparati settori, senza tuttavia perdere del tutto quella propensione alla multisettorialità che risultava assai gradita al pubblico borghese, il "pubblico" ormai per definizione. Tale contrazione dottrinale, se da un lato selezionava un target di lettori assai ristretto, dall'altro garantiva – almeno formalmente – l'esercizio di un sapere specialistico che poneva, nel caso che ci riguarda, le fondamenta per la conversione della "cultura estetica", o estetologia, in estetica *strictu sensu*.

È nell'ambito di questa settorializzazione del sapere che, già dalla fine degli anni '30 una rivista come "L'Occhio", edita dal 1839 al 1845 prende a dare uno spazio sempre maggiore ad articoli inerenti la teoria delle arti ¹⁴³; così avviene per altre testate, tra esse "Il Vapore", 1834-37, "La Favilla", 1856-59, "Il Mondo Comico", 1856, per non citarne che solo alcune, stante il loro numero davvero sconfinato. Verso la fine degli anni Cinquanta, ormai sull'orlo della dissoluzione del regime di Francesco II di Borbone, nascono le prime riviste d'estetica. Alcune, come "L'Idea" (1858-59) rappresentavano il manifesto di una cultura idealista fortemente radicata nel tessuto della cultura isolana. A quegli stessi anni risale la fondazione di "Genio, Arte e Ricerca", "La Scienza e la Letteratura", "Il Buon Gusto", "L'Ateneo Siciliano": tutti periodici che, per il fatto di attestarsi ormai sul crinale tra due mondi, proprio agli ultimi istanti di vita del Regno delle Due Sicilie, erano destinate a essere travolte dalla storia.

Su una di queste riviste, "Tutto per tutti" (i titoli, in effetti, erano allora una spia dell'inesauribile fantasia dei redattori) uscivano nel 1856 i primi tre articoli di quello che può essere considerato uno degli ultimi scritti estetologici della Sicilia preunitaria. Le *Convinzioni estetiche necessarie ai poeti e agli artisti* ¹⁴⁴, dell'abate Mario Villareale ¹⁴⁵, poi pubblicate in volume nel 1858 ¹⁴⁶, rappresentano un ennesimo tentativo di fondare un'estetica normativa, che, lo notavamo nel corso del capitolo introduttivo a questo studio, avrebbe dovuto pervenire a una vera e propria "epurazione" dei modelli d'autorità, una riduzione a un grado prossimo allo zero di quanto fosse utile alla formazione di poeti e artisti nel campo dell'estetica. Dopo aver esposto questa tesi iconoclasta nel capitolo iniziale delle *Convinzioni*, Villareale passa all'analisi del problema della bellezza ¹⁴⁷, «una, immutabile e indipendente»; e poi al rapporto dell'arte con la natura, che secondo l'abate non si può risolvere nel meccanismo imitativo, bensì nella traduzione formale dell'idea che alberga nella mente dell'artista. Così, la considerazione estetica del brutto, contrariamente a quanto postulato qualche anno prima da Rosenkranz, attiene alla capacità del brutto stesso o di assurgere a "simbolo" e quindi farsi latore «di altissime verità morali» ¹⁴⁸, o di fare maggiormente risaltare la bellezza. Posizioni di tal fatta, ascrivibili a quell'ontologismo giobertiano che in quel tempo ancora contribuiva a inflettere in senso spiritualista una buona parte della cultura siciliana, non erano destinate a cadere nel vuoto. Anzi, la reazione di qualche settore della coeva estetologia isolana alle *Convinzioni* di Villareale fu inusitatamente violenta. Uno scrittore messinese, Giuseppe Castellani Martirani, si distinse per il tono di furiosa condanna all'indirizzo di Villareale: «come v'è caduto in mente, dio buono – scriveva nel 1858 su "L'Eco peloritano" ¹⁴⁹ – d'abborracciare e pubblicare quelle vostre ricette nella patria d'un Emiliani-Giudici, d'un Perez, d'un Castiglia,

e di tanti altri prestantissimi ingegni, i quali da sì gran tempo s'affaticano a tutta lena di rimuovere dalle nostre menti quel funesto dommatismo in fatto di critica e quella verbosa superficialità, che ben si può dire, costituiscono il fondo delle vostre magistrali lucubrazioni?».

Dopo i grandi sistemi escogitati da Kant, Lessing, Baumgarten, Hegel, chiede ancora Castellani al povero abate palermitano, c'era forse bisogno di un'altra opera come le *Convinzioni*? Di fatto, il «callologico pellegrinaggio»¹⁵⁰ compiuto da Villareale aveva avuto come risultato quello di restringere ai soli Parini e Cesarotti gli autori-modello, escludendo *in toto* la storia dell'estetica dai riferimenti formativi utili ai poeti e agli artisti. Castellani smonta pezzo per pezzo il fragile castello costruito da Villareale, individuando in Gioberti «il principal segno della velenosissima bile»¹⁵¹ dell'estetologo palermitano. Con questa sanzione si chiudeva la storia delle *Convinzioni*, destinate a scendere nel sepolcro della dimenticanza prim'ancora che la cultura estetica siciliana consegnasse all'Italia le chiavi della sua fortezza.

Gli anni in cui Villareale formula il suo progetto estetologico sono gli stessi nei quali Gioacchino Di Marzo pubblica il primo volume *Delle Belle Arti in Sicilia*, la cui Introduzione (come notavamo all'inizio) si veste delle spoglie d'un "metatrattato" di estetica, declinando un hegelismo ormai tardo verso un ancor più attardato classicismo. L'opera dell'allor giovanissimo abate palermitano, peraltro, ebbe la ventura di attestarsi proprio sul discrimine di due epoche e – per così dire – "nascere" borbonica e terminare italiana. A quella data, la "specificità" dell'estetica siciliana volge ormai alla conclusione, e gli interventi che essa apporterà al panorama culturale italiano (ne ricordavamo alcuni titoli sul finale del primo capitolo) saranno patrimonio comune dell'intera "nuova" nazione. Verranno, di lì a qualche tempo, i casi davvero esemplari della seconda produzione di Perez, e di Nicolò Gallo¹⁵², a giudizio di Croce una delle voci più significative dell'estetica italiana del secondo Ottocento; fino a quella costellazione estetica che in Pirandello, e poi oltre in Gentile, fino ad Assunto, avrebbe trovato voci davvero fondative dell'estetica del Novecento.

¹ G. Turturici, *Le Grazie*, vol. I, presso L. Dato; vol. II, All'insegna del Meli, Palermo 1831.

² Giuseppe Turturici (o Tortorici, Palermo, 1762-1835), figura dai tratti non ancora perfettamente delineati, si colloca a pieno diritto nella numerosa *plèiade* d'intellettuali siciliani d'inizio Ottocento animati da una vocazione enciclopedica, all'interno della quale l'interesse per le teorie artistiche assumeva spesso un ruolo centrale. Figura probabilmente assai appartata (dal 1799 fino alla fine della sua vita Turturici lavorò come funzionario del Dipartimento di Grazia e Giustizia del governo borbonico), Turturici esordisce assai giovane nell'agone letterario con una *Lettera al Pignotti sulla preferenza da dare nello scrivere allo stile degli antichi, o a quello dei moderni italiani*, s.n., Palermo 1790, nella quale afferma la sua preferenza nei

confronti dello stile moderno e nervoso rispetto a quello solenne ma freddo di ascendenza trecentesca. Oltre alla traduzione dell'opera di Lessing, annunciata come abbiamo visto nel '25 ma misteriosamente rimasta inedita, e a *Le Grazie*, Turturici compose varie altre opere di carattere politico (*Sulle qualità necessarie ad un uomo di stato*, in "E.S.L.S.", vol. III, t. X, 1834, pp. 53-69), nonché traduzioni da Cicerone (*Catone il Maggiore, ovvero Della vecchiezza di Cicerone, dialogo volgarizzato da Giuseppe Torturici*, s.n., Palermo 1839) e da altri classici. Per Turturici, cfr. M. Scribani, *Necrologia – Cavaliere Giuseppe Turturici*, in "E.S.L.S.", vol. IV, t. XII, 1835, pp. 243-56; A. Gallo, *Cenni biografici del Cav. Giuseppe Torturici*, in "L'Indagatore Siciliano, giornale scientifico, letterario, artistico", a. III, fasc. III, 1835, pp. 147-49; N. Tedesco, *Settecento in Sicilia: l'illare melanconia e la rivoluzione felice*, Sciascia, Caltanissetta 1993, *passim*, con l'appendice della *Lettera al Pignotti* di Turturici.

³ G. Turturici, *Le Grazie*, cit., vol. I, pp. VII-VIII.

⁴ Ivi, p. IX. Turturici cita in nota, tra gli altri, i nomi di Platone, Cicerone, Seneca, Sant'Agostino fino ai moderni Crousaz, Baumgarten, Sulzer, Mendelssohn, Burke, Payne e agli italiani Cesarotti, Cicognara, Talia e Pasquali.

⁵ Ivi, p. XI.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. XII.

⁸ Ivi, p. XV.

⁹ Ivi, pp. 1-2.

¹⁰ Ivi, p. 2.

¹¹ Ivi, p. 4.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*. Poco oltre (p. 7, n. 1), Turturici afferma «È però da avvertirsi che havvi un'altra maniera di grazie, che è quella di cui sono adorne le opere della natura, delle quali io ho già nell'Introduzione fatto cenno: grazie che sono stabili e permanenti, come stabili e permanenti sono le stesse opere della natura; grazie che basata avere occhi, e senso per iscoprirle e contemplarle con massimo diletto, ed utilità; giacché essi come tanti modelli d'imitazione all'uomo si profferiscono; grazie che ritengono l'indole di quella da noi detta grazia per eccellenza, che *brilla peculiarmente nell'uomo*, ma che stanno riposte nel riscontro arcano di certe linee, nella successione, o nell'accoppiamento armonico di certi suoni, nel misto soave e bilanciato di certi colori, che seppe la sapienza del Creatore con meravigliosa economia accordare».

¹⁴ Ivi, p. 5.

¹⁵ Ivi, p. 12.

¹⁶ Ivi, p. 21.

¹⁷ Per la posizione di Montesquieu all'interno delle dispute sul concetto di *je ne sais quoi*, cfr. soprattutto P. D'Angelo, S. Velotti (a c. di), *Il "non so che"*. Storia di una idea estetica, Aesthetica, Palermo 1997, pp. 56-55, 132-35.

¹⁸ Ch.-L. de Secondat de Montesquieu, *Essai sur le Goût* (1757), cap. III, *Du je ne sais quoi*, ivi, pp. 132-35.

¹⁹ Ivi, p. 133.

²⁰ G. E. Lessing, *Laocoonte, ovvero dei confini della pittura e della poesia* (1766), ed. it. a c. di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1991, § XXI, p. 93: «Un'altra via, per la quale la poesia raggiunge a sua volta l'arte nella descrizione della bellezza corporea, consiste nel mutare la bellezza in grazia. La grazia è bellezza in movimento, e appunto perciò meno conviene al pittore che al poeta».

²¹ G. Turturici, *Le Grazie*, cit., vol. I, p. 25.

²² Ivi, p. 30.

²³ Ivi, p. 10, n. 1: «Or io nell'acconsentire a questa ingegnosa categoria delle Grazie da un sì egregio scrittore trovata, mi fo ardito osservare che per quanto possano le indicate caratteristiche essere adatte e corrispondenti alle diverse appariscenze della grazia, cui volle esso attribuirle; pure non [si] presentano all'intelligenza di tutti chiare, e precise, essendo necessaria una certa analisi per vederne la giustezza e la relazione, laonde non sarò biasimato, io mi lusingo, se alle surriferite denominazioni verrò a sostituirmi altre, che si facciano agevolmente comprendere anche agl'indotti, ed indichino in più aperta maniera le varie condizioni ed attributi della grazia».

²⁴ L. Cicognara, *Della Grazia*, in *Del Bello. Ragionamenti sette*, cit. Il *Ragionamento* di Cicognara (Firenze [in realtà Pisa] 1808, poi Pavia 1825) è pubblicato in F. Mazzocca (a c.

di), *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1998, pp. 24-33. Con accenti che riecheggeranno nell'opera di Turturici, Cicognara (ivi, p. 27), afferma che «la distinzione tra la Grazia e il Bello cade facilmente sotto i sensi, ogni qualvolta si osservi che gli effetti di questo sono immediati e possenti, e colpisce mediante oggetti regolari e grandiosi, generando con impero assoluto la sorpresa e la meraviglia; ed al contrario quella s'insinua dolcemente, né si presenta che con luce soave e modesta, impadronendosi quasi obliquamente (sic) del cuore. Della Bellezza è proprio l'imporre, della Grazia il chiedere».

²⁵ D. Webb, *Enquiry into the Beauties of Painting* (1760). Turturici, com'egli stesso ammette, conosceva l'opera di «Daniello Vebb» attraverso la traduzione fattane da Francesco Pizzetti, dal titolo *Ricerche sulle bellezze della pittura, e sul merito dei più celebri pittori antichi e moderni*, Stamperia Reale, Parma 1804.

²⁶ I. Martignoni, *Del Bello e del Sublime*, cit.

²⁷ I. Teotochi Albrizzi, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, Molini e Landi, Firenze 1809, poi Capurro, Pisa 1821-23.

²⁸ G. Turturici, *Le Grazie*, cit., vol. I, p. 28.

²⁹ Ivi, p. 33.

³⁰ Ivi, pp. 33-34.

³¹ Ivi, pp. 35-36.

³² Ivi, pp. 38-39.

³³ Ivi, p. 40.

³⁴ Ivi, p. 41.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 42.

³⁷ Ivi, p. 44.

³⁸ Ivi, p. 46.

³⁹ Ivi, p. 52.

⁴⁰ Ivi, p. 67.

⁴¹ Ivi, p. 94-95, n. 1: «Io so bene che molti di quelli che hanno preso a ragionare del Bello, hanno escluso l'odorato dagli altri sensi che, secondo essi opinano, ne ricevono esclusivamente l'impressione e fanno percepirlo. Se qui fosse il luogo, vorrei più a fondo questa opinione esaminare e forse mi verrebbe fatto di associare l'odorato agli altri sensi e di farlo conoscere, come un istrumento pari al tatto, all'udito e alla vista per ravvisare il bello; ma siccome io non tratto del bello, ma della grazia, mi è paruto opportuno fermarmi in questa discussione».

⁴² Ivi, p. 128.

⁴³ Ivi, p. 133.

⁴⁴ Ivi, pp. 144-45.

⁴⁵ Ivi, vol. II, pp. 3-4.

⁴⁶ Ivi, p. 11.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 24.

⁴⁹ Tra queste (ivi, p. 11), Turturici cita quelle capaci di attivare nell'uomo le idee di ordine, unità, varietà, eleganza, durata ed eternità.

⁵⁰ Ivi, p. 27. Per il passo canoviano in questione, cfr. M. Missirini, *Pensieri di Antonio Canova sulle Belle Arti*, Bettoni, Milano 1824, § IX; ed. cons. a c. di M. Brusatin, *Abscondita*, Milano 2005, p. 17.

⁵¹ G. Turturici, *Le Grazie*, vol. II, cit., p. 30.

⁵² Ivi, p. 32.

⁵³ Ivi, p. 34.

⁵⁴ Ivi, p. 70.

⁵⁵ Qui il quadro era stato sostituito da una copia di Giuseppe Velasco, andata distrutta nel 1943.

⁵⁶ G. Turturici, *Le Grazie*, vol. II, cit., pp. 81-82: «L'effetto però più rilevante che questa orribile figura nel quadro che stiamo contemplando produce, si è quello di svegliare, come fa, i più delicati sentimenti del cuore, e di agitare lo spettatore con le più soavi commozioni. Quai (sic) palpiti di timore, e di tenerezza non eccita infatti il vedere come stassi rannicchiato quell'innocente fanciullo, cui sta tanto da vicino il suo terribil nemico, che acquattato a maniera di colui che a nuocere tempo e luogo aspetta, sta spiando il modo, il momento di farne la preda? Chi non s'intenerisce a quel guardo esprime il timore, e la religiosa

fiducia di cui è animata quella vezzosa creatura nel volgersi che fa pregando al suo celeste protettore? Chi non ammira, e non è deliziosamente allettato in osservando quella sublime e celeste serenità del volto dell'angelo tutelare, che non si commuove affatto della presenza del nemico, e non si degna di combatterlo, bastando per annientarne la forza l'opporgli il suo scudo come una egida impenetrabile a tutto intero l'inferno?».

⁵⁷ Ivi, pp. 90-91.

⁵⁸ Ivi, pp. 91-92.

⁵⁹ Ivi, p. 137.

⁶⁰ Ivi, pp. 138-39.

⁶¹ Ivi, pp. 162-63.

⁶² Per Felice Bisazza (Messina, 1809-1867), poeta, traduttore e teorico della poesia romantica, cfr. S. Ribera, *Biografia di Felice Bisazza*, in F. Bisazza, *Opere di Felice Bisazza da Messina pubblicate per cura del Municipio*, 3 voll., Tip. Ribera, Messina 1874; M. Tosti, *Felice Bisazza e il movimento intellettuale in Messina nella prima metà del XIX secolo*, Tip. "La Sicilia", Messina 1921; I. Stellino, *Felice Bisazza*, in L. Russo (a c. 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, 1990, pp. 13-29.

⁶³ G. Falzone, *Le avanguardie del Romanticismo*, in *Eodem, Battaglie romantiche e antiromantiche in Sicilia. La polemica de "La Ruota" di Palermo*, Patron, Bologna 1965, pp. 44 e ss.

⁶⁴ F. Bisazza, *Del Romanticismo, memoria letta da Felice Bisazza nella ordinaria del 2 settembre 1832 della Classe di Belle Arti della Regia Accademia Peloritana*, Pappalardo, Messina 1833 (poi in *Eodem, Opere...*, cit., vol. III).

⁶⁵ Per la riflessione estetica di Francesco Paolo Perez (Palermo, 1812-1892), figura di rilievo del panorama culturale e politico siciliano tra la prima e la seconda metà del XIX secolo, preferiamo rimandare a M. Mazzola, *Francesco Paolo Perez*, in L. Russo (a c. di), *La cultura estetica in Sicilia...*, cit., pp. 31-49.

⁶⁶ F. P. Perez, *Sul Bello* (1842)..., ed. cit., p. 44.

⁶⁷ Ivi, p. 45: «Può un suono ferire piacevolmente o disagiamente l'orecchio: ecco una semplice sensazione; ma se all'idea di quel suono io congiungo le altre della lira che lo produce, della mano che da quello lo suscitò, dell'arte che a ciò fa d'uopo, e via via per una catena di associazioni, quante idee sono con quella connesse, ecco schiudermi una vasta complicazione di altre immagini, e però di sensazioni corrispondenti».

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ivi, p. 47.

⁷⁰ Ivi, p. 48.

⁷¹ Per il concorso del 1842, cfr. N. Cirino, *Analisi delle tre memorie pel concorso alla Cattedra di eloquenza nella R. Università degli Studi in Palermo* (Estr. da: "La Rivista Napolitana", a. III, marzo 1842).

⁷² Giuseppe Maria Mira (*Bibliografia Siciliana...*, cit., vol. II, p. 435) oltre alle *Riflessioni* (che egli data però al 1835) riporta il titolo di un'altra opera di Tuccari (che probabilmente discendeva dall'omonima famiglia di pittori operosi a Messina tra Sei e Settecento), *l'Elogio funebre per Maria Cristina di Savoia regina, moglie di Ferdinando II*, Palermo 1836.

⁷³ F. Tuccari, *Riflessioni sull'acquisto del genio nelle belle arti*, Minasi, Messina 1838.

⁷⁴ Ivi, p. 6.

⁷⁵ Tuccari (*ibidem*) identifica queste qualità come «precisione costante di ragione, giustezza di pensieri, proprietà d'imitazione e docilità di spirito».

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Ivi, p. 7.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Ivi, p. 10.

⁸⁰ Ivi, p. 13.

⁸¹ Ivi, pp. 16-17.

⁸² Ivi, p. 18.

⁸³ In una nota alla prefazione della sua opera dedicata al genio, Zarccone afferma di essere, in quel frangente, giudice della Gran Corte civile della Provincia di Catania.

⁸⁴ O. Zarccone, *Il genio dell'uomo*, vol. I-II, Agrelli, Napoli 1847; vol. III, Tip. del Grande Ospizio di Beneficenza, Catania 1848.

⁸⁵ Ivi, vol. I, p. IX.

⁸⁶ Ivi, vol. II, p. 6.

⁸⁷ Ivi, pp. 32-33.

⁸⁸ Ivi, pp. 36-37.

⁸⁹ Ivi, pp. 65-67.

⁹⁰ Ivi, pp. 140-41.

⁹¹ Zarcone (ivi, p. 140) definisce la *fervidità* come «quella proprietà che presenta alla memoria le idee, e le nozioni acquistate, e le fa in bell'ordine disporre».

⁹² Ivi, p. 145: «La scultura ha dei limiti alle sue opere, che si restringono ai soli oggetti materiali, e senza il loro colore. Ma la pittura non ha limite alcuno. Essa abbraccia tutto il creato, l'intero universo, la luce, e le tenebre, la terra il mare e i cieli. Vi dipinge il giorno, un astro luminoso, un orizzonte splendido [...]. Niente abbisogna di ciò la scultura, per lo che una sensibilità più esquisita è d'uopo per esser pittore. Il pittore è superiore allo scultore, ed anche all'architetto. Raffaello, Michelangelo, Novelli furono sommi pittori scultori e architetti. Avendo nel massimo grado il genio della pittura, erano necessariamente capaci di scultura, e di architettura, come geni minori. Ma la pittura formava il massimo del loro diletto, e a quella si abbandonarono con più entusiasmo, come capaci di muovere la loro raffinatissima sensibilità, e tennero in minor pregio la scultura e l'architettura».

⁹³ Ivi, p. 155.

⁹⁴ Ivi, p. 156.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ G. Crispi, *Discorso sul Genio. Che cosa ne intesero gli antichi, e specialmente i Greci. Che cosa ne intendono i moderni. Che intender se ne debba*, in "L'Ateneo Siciliano. Giornale scientifico letterario ed artistico", a. I, disp. 4, agosto 1858, pp. 49-53; disp. 5, settembre 1858, pp. 65-72; disp. 6, ottobre 1858, pp. 81-86; disp. 7, novembre 1858, pp. 97-105.

⁹⁸ G. Cardinale, *Il Bello considerato nello stile*, Pedone, Palermo 1844.

⁹⁹ G. Albergo, *Trattato di Callinomia...*, cit.

¹⁰⁰ Di Giuseppe Albergo (Palazzolo Acreide, inizi XIX sec.-Palermo, ?), mancano quasi del tutto notizie biografiche. Nel frontespizio del suo *Trattato* si firma "Deputato al Parlamento Generale di Sicilia", circostanza che induce a ipotizzare un suo diretto coinvolgimento nelle vicende politiche del '48. Per Albergo, cfr. F. Ercole, *Il Risorgimento italiano. Gli uomini politici*, Ist. Edit. Ital. B. C. Iosi, Milano 1941, t. I, *ad vocem*; L. Ferrari, *Onomasticon. Repertorio degli scrittori italiani dal 1501 al 1850*, Hoepli, Milano 1947, *ad vocem*; IBN – *Index Bio-Bibliographicus Notorum Hominorum*, edidit J.-P. Lobies, P. Lobies adiuvante, Biblio Verlag, Osnabrück, 1975, vol. II, *ad vocem*, p. 1677.

¹⁰¹ [G. Zappulla], *L'Artista...*, cit.

¹⁰² Anche riguardo a Giuseppe Zappulla, che si firma con il predicato di "barone", non disponiamo di sufficienti notizie biografiche. La quasi totalità della sua produzione letteraria e saggistica, ove si eccettui una tragedia intitolata *Beatrice di Tenda* (Tip. Anello, Palermo 1833), fu pubblicata tra il 1848 e il 1849, e riguardò essenzialmente scritti di carattere politico improntati a una fiera avversione al moto rivoluzionario. Il fatto che opere come *La rigenerazione siciliana* (1848), *Palermo Re nel 1848* (1848), *La mia sventura* (1848), *La mia condanna per la libertà di stampa nel 1848* (1848), *I miei tempi* (1848), *Palermo schiavo* (1848), *De seditionibus per veram doctrinam numquam obortis* (1849), non riportino l'indicazione della tipografia o dell'editore, lascia supporre che fossero state distribuite clandestinamente. È interessante notare, inoltre, come il nome di Giuseppe Zappulla compaia, nella qualità di "editore" de *Le Grazie* di Giuseppe Turturici, nella dedicatoria a Gaetano Scovazzo premessa al primo volume dell'opera. È probabile, dunque, che il barone avesse – diremmo oggi – fatto opera di *editing* sul testo dell'anziano cavaliere Turturici.

¹⁰³ Nell'esemplare da noi consultato (in B.C.R.S, ai ss. 4.42.C.50) è segnata a penna l'indicazione probabilmente autografa *Opera Filologica del Barone Giuseppe Zappulla*.

¹⁰⁴ G. Albergo, *Trattato di Callinomia...*, cit., p. 7.

¹⁰⁵ Ivi, p. 8.

¹⁰⁶ Ivi, p. 13: «L'artefice diletta le nazioni rappresentando loro con vive immagini realizzate le loro fantasie, e i loro desideri e timori, e le ammonisce lodando, biasimando, o correggendo quelle fantasie, o que' desideri e timori».

¹⁰⁷ Ivi, p. 15.

¹⁰⁸ Ivi, p. 16.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

- ¹¹⁰ Ivi, p. 18.
- ¹¹¹ Ivi, p. 20.
- ¹¹² Ivi, pp. 20-21.
- ¹¹³ Ivi, p. 23.
- ¹¹⁴ Ivi, p. 26.
- ¹¹⁵ Ivi, p. 29.
- ¹¹⁶ Ivi, p. 30.
- ¹¹⁷ Ivi, p. 32.
- ¹¹⁸ Ivi, pp. 38-39: «Si pretende così allargar troppo i confini del regno della grazia, e vuoi si attribuire a tutti gli oggetti della natura e dell'arte, animali e senza. Lungi da noi quelle ingegnose idee, le quali non contengono se non abbaglianti fallacie».
- ¹¹⁹ R. Mengs, *Lezioni pratiche di pittura*, in Idem, *Opere di Raffaello Mengs*. [...] *Pubblicate da D. Giuseppe Niccola D'Azara*, Stamperia Reale, Parma 1780, vol. II, pp. 215-94.
- ¹²⁰ Ivi, § X.
- ¹²¹ G. Albergo, *Trattato di Callinomia...*, cit., p. 40.
- ¹²² Ivi, p. 41.
- ¹²³ *Ibidem*.
- ¹²⁴ Ivi, p. 43.
- ¹²⁵ Ivi, pp. 54-55.
- ¹²⁶ Ivi, p. 61.
- ¹²⁷ Ivi, p. 110.
- ¹²⁸ Ivi, p. 121.
- ¹²⁹ Ivi, pp. 162-67.
- ¹³⁰ Ivi, pp. 167-171.
- ¹³¹ Ivi, p. 174.
- ¹³² *Ibidem*.
- ¹³³ Ivi, p. 177.
- ¹³⁴ [G. Zappulla], *L'Artista...*, cit., p. 305.
- ¹³⁵ Ivi, p. 10.
- ¹³⁶ Ivi, p. 11.
- ¹³⁷ Ivi, p. 12.
- ¹³⁸ *Ibidem*.
- ¹³⁹ Ivi, p. 17.
- ¹⁴⁰ Ivi, pp. 25-26.
- ¹⁴¹ Ivi, pp. 26-27.
- ¹⁴² Ivi, p. 305.
- ¹⁴³ Ricordiamo, ad esempio, un intervento del pittore Andrea D'Antoni intitolato *Sul più grande ed essenziale pregio della pittura*, in "L'Occhio, giornale di scienze, amena letteratura e belle arti", a. I, vol. I, 1839, pp. 163-68.
- ¹⁴⁴ M. Villareale, *L'Estetica a' nostri tempi*, in "Tutto per tutti. Giornale settimanale", a. I, n° 4, Palermo 27 novembre 1856, pp. 14-15; Idem, *Dell'unità del bello e dell'arte*, ivi, a. I, n° 5, Palermo 11 dicembre 1856, pp. 18-19; Idem, *Del vero e dell'ideale*, ivi, a. I, n° 6, Palermo 22 gennaio 1857, pp. 22-23.
- ¹⁴⁵ Per Mario Villareale (Palermo 1824-1889), professore di lettere italiane presso il R. Liceo Calasanzio di Palermo, cfr. G. M. Mira, *Bibliografia Siciliana...*, cit., vol. II, pp. 461-62.
- ¹⁴⁶ È curioso notare che un esemplare dell'opera, custodito in B.C.R.S. ai ss. Bibl.B.C.1.F.99 e privo di frontespizio, rechi a penna come autore dell'opera l'astronomo Domenico Ragona-Scinà, e il titolo di *Il bello, il vero, il brutto nell'arte*.
- ¹⁴⁷ M. Villareale, *Dell'unità del bello e dell'arte*, in Idem, *Convinzioni estetiche...*, cit., pp. 14-23.
- ¹⁴⁸ Idem, *Il brutto nell'arte*, ivi, pp. 32-41, qui p. 33.
- ¹⁴⁹ G. Castellani Martirani, *Poche parole all'orecchio del signor Mario Villareale in occasione delle sue Convinzioni estetiche necessarie ai poeti e agli artisti*, in "L'Eco peloritano, giornale di scienze, lettere ed arti", a. 5°, vol. V, 1858, pp. 179-85.
- ¹⁵⁰ Ivi, p. 180.
- ¹⁵¹ *Ibidem*.
- ¹⁵² Per Nicolò Gallo, cfr. I. Filippi, *Nicolò Gallo. Un contributo siciliano all'estetica*, "Aesthetica Preprint", 14, dicembre 1986.

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrighiani
- 5 *Orwel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorfles.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Batllori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrín, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorfles, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe

- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettetini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo
- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Phono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Publicicula s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

The Birth of Aesthetics in Sicily

The present volume examines the context and the ways in which aesthetics became established as an autonomous discipline in Sicily in the first half of the 19th century.

The opening chapter describes the philosophical and cultural soil in which aesthetics took root in Sicily. It foregrounds how the 18th-century cultural heritage continued to provide a solid basis for the development of aesthetics by Sicilian intellectuals, but also how the influence of some more contemporaneous approaches (e.g., spiritualist eclecticism, Schelling's idealism, Gioberti's ontologism, and the philosophical contributions of Galluppi and Rosmini) was welcomed, albeit not without some structural reservations, as part of the process of "updating" aesthetics in Sicily. The second chapter investigates the relationship between archaeology and aesthetics, showing how in the first half of the 19th century some archaeological discoveries originated a strong debate that, in the case of some scholars, led to a profound critique of Winckelmann's paradigm of imitation.

The third chapter analyzes aesthetic treatises that were published in Sicily starting from the 1830s and that testifies to the well-established status of this discipline within the island's cultural context. If some of these works show the transition from the old to the new, others clearly belong to a phase where the absolutism of the principle of authority has already been replaced by the free expression of genius, intended as a power that can be acquired by practice. Two treatises, published in 1848 and representative of two different "parties", show how aesthetics also took on a "political" function as a means of moral renewal of society.

On the eve of Italy's unity, the cultural microcosm of the Sicilian "nation" was on the verge of collapse, and the local aesthetic tradition merged permanently with the national one. Thus ended the specificity of the Sicilian "case." From then on, Sicily would contribute in fundamental ways to the development of 20th-century aesthetics, with the exemplary works of Nicolò Gallo, Pirandello, Gentile and Assunto.