

ARGAN E L'INSEGNAMENTO UNIVERSITARIO
GLI ANNI PALERMITANI 1955-1959

Atti del Convegno nazionale di studi

Palermo, Palazzo Chiaromonte (Steri) - Venerdì 28 gennaio 2011

a cura di

Maria Concetta Di Natale e Mariny Guttilla

ARGAN E L'INSEGNAMENTO UNIVERSITARIO
GLI ANNI PALERMITANI 1955-1959
ATTI DEL CONVEGNO NAZIONALE DI STUDI

Supplemento al n. 7 di OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

a cura di

Maria Concetta Di Natale e Mariny Guttilla

Coordinamento tecnico-scientifico
Sergio Intorre

© 2013 Plumelia Edizioni

Stampa e allestimento
Officine tipografiche
Aiello & Provenzano - Bagheria (Palermo)

Argan e l'insegnamento universitario: gli anni palermitani 1955-1959 :
atti del Convegno nazionale di studi, Palermo, Steri, 28 gennaio 2011 / a cura
di Maria Concetta Di Natale e Mariny Guttilla. - Bagheria : Plumelia, 2013.
ISBN 978-88-89876-53-4

I. Argan, Giulio Carlo – Attività [:] Insegnamento universitario – Palermo –
1955-1959 – Atti di convegno.

I. Di Natale, Maria Concetta.

II. Guttilla, Mariny.

709.2 CDD-22

SBN Pal0257524

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

ARGAN E GIACOMO SERPOTTA

Pierfrancesco Palazzotto

Il mio breve contributo quest'oggi intende mettere in evidenza il rapporto tra il critico e docente Giulio Carlo Argan, a Palermo dal 1956 al 1959, e uno dei principali artisti che la Sicilia abbia mai espresso: Giacomo Serpotta, nato a Palermo nel 1656 e morto nel 1732¹.

Come hanno ricordato Mariny Guttilla e Simonetta La Barbera, lo studioso durante i suoi pochi anni di docenza palermitana ebbe come obiettivo, oltre che l'aprire gli studenti di Palermo al panorama artistico nazionale ed internazionale, come accennato da Vincenzo Abbate, anche quello di contribuire all'approfondimento di fenomeni e di artisti di fama locale che, però, non avevano ancora avuto una sufficiente diffusione letteraria, o per mancanza di comunicazione o per insussistenza di qualità artistiche adeguate per confrontarsi nel panorama nazionale o internazionale o che, più probabilmente, meritavano un'interpretazione di maggior respiro.

Ma facciamo un passo indietro in modo da verificare quale fosse lo stato della critica su Serpotta prima dell'intervento arganiano.

¹ Su Serpotta cfr. D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani stuccatori a Palermo 1656-1790*, Palermo 2006, con bibliografia precedente; M.G. Paolini, *Giacomo Serpotta*, Palermo 1983; T. Fittipaldi, *Contributo allo studio di Giacomo Serpotta. Opere inedite e rapporti culturali*, in "Napoli Nobilissima. Rivista di Arti Figurative, Archeologia e Urbanistica", vol. 16, 1977, pp. 81-116, 125-143; G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, Torino 1966; e più di recente: P. Palazzotto, *Gli oratori e le chiese di Giacomo Serpotta*, in *Palermo. Specchio di Civiltà*, Collana "I luoghi dell'Arte" diretta da G. Puglisi, Roma 2008, pp. 113-120; *Itinerari dei Beni Culturali. Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara e E. Mauro, Palermo 2009; P. Palazzotto, *Les confréries commanditaires et les stucs de Giacomo Serpotta dans les églises et oratoires de Palerme*, in *Les confréries de Corse. Una société idéale en Méditerranée*, catalogo della mostra (Musée Regional d'Anthropologie, Citadelle de Corte, 11 luglio - 30 dicembre 2010), Citadelle de Corte 2010, pp. 411-427; P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta e la compagnia dell'orazione della morte in Sant'Orsola*, in P. Palazzotto, M. Sebastianelli, *Giacomo Serpotta nella chiesa di Sant'Orsola di Palermo. Studi e Restauro*, Palermo 2011, pp. 15-47.

SOMMARIO

INTRODUZIONI

<i>Roberto Lagalla</i>	7
<i>Mario Giacomarra</i>	8
<i>Maria Concetta Di Natale e Mariny Guttilla</i>	9

RICORDANDO ARGAN

<i>Maurizio Calvesi</i> - In ricordo del Maestro	13
<i>Maria Grazia Paolini</i> - Percorso siciliano	16
<i>Augusta Monferini</i> - Argan e la mia giovinezza	20

ARGAN A PALERMO

<i>Mariny Guttilla</i> - Il magistero palermitano (1955-1959)	27
<i>Claudio Gamba</i> - «Palermo come Parigi»: la sfida del progetto didattico in una terra di frontiera	59

ARGAN E LA STORIA DELL'ARTE

<i>Antonino Buttitta</i> - Una lezione da non dimenticare	81
<i>Maria Concetta Di Natale</i> - Le arti decorative in Sicilia negli anni di Argan	85
<i>Simonetta La Barbera</i> - Breve profilo degli studi di Storia dell'arte in Sicilia negli anni Cinquanta	97
<i>Maria Giulia Aurigemma</i> - "Geografia" dell'arte e "periodi" dell'arte secondo Argan	107
<i>Alessandro Zuccari</i> - La rivista "Storia dell'arte" fondata da Giulio Carlo Argan	119
<i>Pierfrancesco Palazzotto</i> - Argan e Giacomo Serpotta	128
<i>Vincenzo Abbate</i> - Argan e Palazzo Abatellis	137
<i>Davide Lacagnina</i> - Argan/Consagra: un "colloquio" interrotto	142

Ho avuto modo di sviscerare l'argomento in occasione del convegno dedicato a Maria Accascina, curato da Maria Concetta Di Natale e svoltosi nel 2006, nei cui atti presi in rassegna la letteratura artistica sullo scultore palermitano a partire dalla fine del XVIII secolo fino al fondamentale contributo dello studioso locale Filippo Meli nel 1934². Questi espresse una ricerca di stampo documentario ma venata di una matrice retorica piuttosto interferente rispetto ad un'auspicabile imparziale esposizione dei fatti³.

Ciò che mi colpì, e con cui conclusi, era il silenzio che sembrava calato sull'opera dello scultore palermitano dopo il testo di Meli (tranne qualche piccolo contributo locale), come se si ritenesse ormai che non vi fosse più nulla da aggiungere in seguito alla monumentale esposizione documentaria del canonico palermitano. Altra ipotesi era che vi fosse come un veto ad occuparsene, cosa che, avendo inquadrato un po' la psicologia del personaggio Meli, potrebbe non stupire. D'altronde si giustificava in questo modo la davvero inspiegabile assenza di un significativo apporto della poliedrica Maria Accascina⁴.

Oltre il perimetro locale, infatti, solamente nel 1957, oltre 20 anni dopo il testo di Meli, sarebbe stato Argan con un breve quanto esemplare saggio a riportare luce e a togliere metaforicamente la polvere da quegli stucchi, scegliendo come sede una rivista nazionale: "Il Veltro. Rassegna di vita italiana".

Il periodico, con uscita mensile, fu fondato proprio quell'anno a Roma come insieme di pagine culturali della Società Dante Alighieri sotto la presidenza di Aldo Ferrabino e con Vincenzo Cappelletti come direttore responsabile. Il motto presente nei primi numeri («Far conoscere l'Italia e farla amare») dà il senso della rivista, che si poneva sin dall'inizio come agorà intellettuale in cui riversare brani di cultura nazionale al fine di far emergere una specifica italianità nei vari campi culturali di cui si dava conto. Ciò era perseguito tramite la collaborazione sempre più intensa di studiosi esperti nei singoli settori trattati, su cui però dominava la letteratura. Inoltre suo obiettivo era mostrare il sistema di relazioni tra la cultura italiana e quella di altri paesi, per mettere in maggior evidenza il ruolo della prima rispetto alle altre.

² F. Meli, *Giacomo Serpotta. Volume secondo. La vita e le opere*, Palermo 1934.

³ P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta nella letteratura artistica*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina (Palermo - Erice, 14-17 giugno 2006), a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2007, pp. 204-218.

⁴ L'Accascina si occupò di Serpotta solamente in un breve articolo sul "Giornale di Sicilia" nel 1938, sorprendentemente ridimensionandone la portata artistica rispetto al contesto locale, forse in ragione di contrasti personali con l'Abate Meli; cfr. P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta nella letteratura...*, 2007, p. 204.

Da una scorta che si è potuto operare nella collezione frammentaria conservata a Palermo all'interno della Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia (mentre non risultano copie nelle altre biblioteche palermitane), si evince la struttura della rivista organizzata in tre principali sezioni: «Letteratura classica e nuova» (che vide la collaborazione di nomi della caratura di Aldo Palazzeschi, Mario Praz, Giuseppe Ungaretti, per citarne solo alcuni); quindi «Arte Musica e teatro» e infine «Storia e vita d'Italia».

La sezione artistica non appare costantemente presente e talora è riassunta da un paragrafo dal titolo «Cronache d'arte» di cui spesso si occupa Giuseppe Sciortino con recensioni di pubblicazioni o mostre in corso. L'interesse che affiora dalla rassegna, che abbiamo preso in esame fino al 1961, è spesso rivolto all'arte contemporanea, ribadendo, però, che l'indagine non è al momento completa.

Cito, ad esempio, gli articoli di Alberto Martini su *La pittura americana alla Biennale di Venezia* (n. 3-4, 1957) e su la *mostra di Modigliani* (n. 12, 1958), e di Umberto Apollonio, su la *Funzione della Biennale di Venezia* (nn. 6-7, 1958), o la recensione su *Braque a Palazzo Barberini* (n. 1, 1959). Oltre a questi, però, affiorano anche altri ambiti più antichi, come quello medievale con Carlo Bertelli (*Italia e Bisanzio*, n. 12, 1958), e di diverso genere, quale, ad esempio, *l'Arte popolare italiana*, descritta da Paolo Toschi, dove viene citata anche la Sicilia. L'isola si impone prepotentemente anche nell'articolo di Luciano Laurenzi, ordinario di archeologia a Bologna che inizia la collaborazione con "Il Veltro" nel 1961 e che scrive un articolo dal titolo *Sicilia Archeologica*, di ben 12 pagine (la media usuale era di 4), in cui si descrive lo stato delle innovative ricerche archeologiche nell'isola per merito, a suo dire, della disponibilità della Cassa del Mezzogiorno e dell'impegno dei tre «attivi ed esperti soprintendenti del dopoguerra»⁵.

In precedenza (n. 12, 1958) un altro squarcio sull'isola era stato aperto probabilmente da Giuseppe Sciortino, anche se l'articolo non è firmato in calce, con la recensione su la mostra *Arte sacra Bizantina*, che raccoglieva le icone di Piana degli Albanesi a cura dell'associazione cattolica italiana.

Il saggio di Argan dal titolo *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta* fu pubblicato nel settimo numero della rivista e aprì, quindi, la stura a quelli che abbiamo citato e a un probabile rinnovato interesse per l'arte siciliana come parte qualificante dell'arte della nazione⁶.

⁵ "Il Veltro. Rassegna di vita italiana", nn. 11-12, novembre-dicembre 1961.

⁶ G.C. Argan, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*, in "Il Veltro. Rassegna di vita italiana", a. 1, n. 7, ottobre 1957, pp. 29-33.

Fin dall'*incipit* lo studioso rilevava come il fatto che Serpotta non avesse mai lavorato fuori dai confini isolani ne avesse ridotto la portata ad «una gloria, se non soltanto una curiosità siciliana», mentre auspicava che l'occasione del tricentenario dalla nascita, pur superato e senza particolari clamori o celebrazioni, fosse l'occasione, e cito, per «restituire al Serpotta il posto di primissimo rango, che gli compete, tra gli scultori europei del Settecento»⁷.

Questa è dunque la finalità dell'articolo, una ricollocazione dell'artista che negli ultimi anni era stato riconfinato in ambito regionale, nonostante al principio del secolo le premesse per una sua sprovvincializzazione ci fossero tutte, come si evince dai saggi su riviste nazionali di sicura rinomanza ed eco: "Emporium" con Raffaele Scala Enrico nel 1900⁸, "L'Arte" con Enrico Mauceri l'anno seguente⁹, la "Nuova Antologia" con Vincenzo Pitini sempre nel 1909¹⁰. Inoltre, nel 1911 se ne era occupato persino Corrado Ricci con una premessa al lavoro di Ernesto Basile¹¹.

Argan proseguiva stigmatizzando che gli unici tentativi fatti fino ad allora per conferire all'artista una «portata più che locale» fossero stati indirizzati verso erranee e comunque non utili conclusioni: l'una sostenendo che la sua formazione si fosse svolta a Roma nella cerchia del Bernini, l'altra, all'opposto che la sua educazione fosse tutta siciliana e semmai rivolta alla cultura ellenistica.

Con questo assunto Argan dimostrava di essersi ben documentato, perché nel primo caso, senza citarli, contrastava sostanzialmente Enrico Mauceri, che per giustificare la distanza tra Serpotta e il contesto in cui era vissuto, riteneva imprescindibile il dibattuto viaggio a Roma; allo stesso tempo Argan rigettava le ipotesi di Corrado Ricci, che pure aveva per primo valutato nella lontananza geografica del Serpotta la causa della sua non sufficiente fama, ma anche che si potesse ipotizzare un

⁷G.C. Argan, *Il teatro plastico...*, 1957, p. 29.

⁸R. Scala Enrico, *Arte retrospettiva: gli stucchi di Giacomo Serpotta e i dipinti dell'oratorio del S. Rosario*, in "Emporium. Rivista mensile illustrata d'Arte, Letteratura, Scienze e Varietà", vol. XII, fasc. 67, luglio 1900, pp. 39-47.

⁹E. Mauceri, *Giacomo Serpotta*, in "L'Arte. Periodico di Storia dell'Arte Medievale e Moderna e d'Arte Decorativa", a. IV, Roma 1901, pp. 86-88, ed ancora il breve box: Idem, *Stucchi serpotteschi inediti (A proposito di un articolo su Giacomo Serpotta)*, in "Rassegna d'Arte", a. IX, 1909, p. 75. Sull'argomento cfr. anche F. Abbate, *Mauceri interprete di Serpotta*, in *Enrico Mauceri (1869-1966) Storico dell'Arte tra connoisseurship e conservazione*, Atti del Convegno internazionale di studi (Palermo 2007), a cura di S. La Barbera, Palermo 2009, pp. 157-159.

¹⁰V. Pitini, *L'arte di Giacomo Serpotta*, in "Nuova Antologia. Rivista di Lettere, Scienze ed Arti", a. 44, fasc. 889, gennaio 1909, pp. 37-62.

¹¹C. Ricci, *Prefazione*, in *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, a cura di R. Lentini, con testo di E. Basile, Torino 1911. Ripubblicato in C. Ricci, *Figure e Fantasmi*, Milano 1931, pp. 201-209.

apprendistato dell'artista non solo genericamente a Roma ma precisamente nella bottega del Raggi¹².

Nel secondo caso la nota era rivolta invece a Meli che inizialmente aveva accolto l'ipotesi di Ricci, nel 1925, mentre nel volume conclusivo del 1934, e più importante, se ne era del tutto opposto polemicamente con l'intento di ancorare Serpotta alla Sicilia. Questi nella sua ricostruzione diveniva un genio isolato e debitore non tanto verso i modelli romani ma proprio verso quelli di cui la Sicilia era ricco bacino, cioè l'arte greca. Con ciò conferiva all'artista un carattere nazionalistico e lo sganciava dal cosiddetto cattivo barocco, ovvero ritenuto tale all'epoca, cioè il cosiddetto "berninismo"¹³.

Argan risolveva la questione ribadendo che chiaramente Serpotta si doveva essere formato nell'ambito della tradizionale tecnica locale della decorazione in stucco, unitamente, però, ad un formidabile ed imponderabile catalogo di immagini cui l'artista attingeva, tra le quali vi erano certo anche le sculture ellenistiche, ma non solo, come se il suo sguardo vi si soffermasse in maniera apparentemente casuale¹⁴. Opportunamente, quindi, Donald Garstang lo avrebbe definito una «gazza ladra»¹⁵. Questo perché, per Argan (e qui risiede lo scatto critico dello studioso) Serpotta non badava tanto alle singole figure da lui plasticamente riprodotte, esse erano solo, e cito: «marionette e fantocci (...), la sua arte, più che un'invenzione di forme statuarie, è un'agile e brillante regia»¹⁶.

E qui si chiudeva l'approccio storico all'opera dello scultore. Dopo la prima pagina Argan prende il volo e non si preoccupa di attribuzioni, ricostruzioni, documenti; di tutto ciò che aveva assillato chi lo aveva preceduto. Per lui in quella sede non è evidentemente di alcun interesse. Offre invece una lettura del tutto nuova, davvero alta e suggestiva, che pone in rapporto gli apparati serpottiani con il teatro, e tende a dimostrare la grandezza del nostro stuccatore in quanto regista ma anche compositore di opere corali.

Per prima cosa precisa la distanza tra la scultura barocca, che ha il culto dell'eroe, e il rilievo di Serpotta che traduce in tridimensione esclusivamente personaggi che

¹² P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta...*, 2007, pp. 213, 215.

¹³ P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta...*, 2007, pp. 215-216.

¹⁴ Sulle fonti iconografiche cfr. G. Cosmo, *Giacomo Serpotta, Prassitele e la formazione romana*, in "Commentari d'Arte. Rivista di Critica e Storia dell'Arte", a. II, n. 4, gennaio-aprile 1997, pp. 48-55; D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 2006, *passim*; P. Palazzotto, *Fonti, modelli e codici compositivi nell'opera di Giacomo Serpotta, in Itinerari dei Beni Culturali...*, 2009, pp. 41-44, con bibliografia precedente e Idem, *Giacomo Serpotta...*, 2011, pp. 30-32.

¹⁵ D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 2006, p. 54.

¹⁶ G.C. Argan, *Il teatro plastico...*, 1957, p. 29.

però non godono di vita autonoma, ma solamente in funzione della recita in corso. Essi, dunque, non sono portatori in solitudine di un concetto che si traduce in un gesto e movimento del corpo. Ciononostante qualche scultura isolata, come i giovinetti sotto la *Battaglia di Lepanto* al Rosario in Santa Cita, sembra contraddire l'assolutezza di questa asserzione. Inoltre, più avanti, rileverà un'altra distanza rispetto alla pratica barocca, ovvero l'usare la luce per dar senso aggiuntivo alla forma, cioè la creazione di espedienti tecnico-luministici per effetti speciali e scenografici, come diremmo oggi. In Serpotta la luce è invece del tutto convenzionale, entra dalle numerose aperture ed è la plastica che dà piuttosto forma alla luce, intercettandola e dandole consistenza fisica, con una variabilità che nasce dal naturale scorrere delle ore e declinare della luce stessa¹⁷.

Argan ritiene che: «forse la trovata più geniale del Serpotta è proprio di aver saputo fissare le condizioni temporali della visione»¹⁸. Con questo intende dire che tutto sembra arrestarsi solo per un breve momento in cui ogni immagine si sovrappone ad un'altra, entra in qualche modo in scena e si blocca in equilibrio instabile senza dare il tempo di essere memorizzata appieno da chi assiste alla rappresentazione, in quanto un'altra vi subentra e vi si sovrappone, ciclicamente. Potremmo forse visualizzare questa figurazione con le rappresentazioni animate di *silhouette* messe in movimento sul palcoscenico per creare effetti ottici illusori, di sicura sensazione e incanto per l'epoca.

In effetti non possiamo che confermare che il serrato ritmo delle articolazioni plastiche contribuisce a questo flusso, sicuramente più intenso dalle prime opere (come nell'oratorio del Rosario in S. Cita) e minore mano a mano che la produzione serpottiana si fa meno frenetica (come in ultimo nell'oratorio del Rosario in S. Domenico).

Ma un'altra osservazione lungimirante di Argan è il ribaltamento della veduta prospettica negli oratori. Questi, infatti, chiarisce bene il funzionamento prospettico dei rilievi gaginiani della Tribuna della Cattedrale di Palermo, già da tempo acclarati modelli dei teatrini serpottiani¹⁹, ovvero evoluzione tridimensionale dello stacciato, ma adattata in funzione delle necessità di percezione, non quindi come giustapposizione di statuine a mo' di presepe, ma come bilanciato accordarsi di figure con le necessarie deformazioni.

¹⁷ G.C. Argan, *Il teatro plastico...*, 1957, p. 33.

¹⁸ G.C. Argan, *Il teatro plastico...*, 1957, p. 30.

¹⁹ Che Serpotta guardasse ad Antonello Gagini è già accennato in *Sopra Anna Fortino. Lettera di Annetta Turriti Colonna a Niccolò suo fratello*, in "Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia", tomo XXIII, a. VI, Palermo 1838, p. 37.

Con Serpotta, scrive Argan, «l'espedito tecnico... [si] trasforma in un processo di figurazione»²⁰. Se da un lato i teatrini si aprono come una vista a cannocchiale di un qualcosa di atemporale, facilmente riconoscibile perché acquisito, in pratica storia, quindi distante nello spazio e asettico, gli altri rilievi che vi si distendono intorno sono come fuorusciti dal medesimo spazio, anzi è la parete stessa con le membrature architettonico-decorative a fungere da fondale scenico su cui si stagliano e in cui si fondono i putti e le allegorie. In pratica l'intera parete diviene un grande teatrino di cui, considerando la scatola dimensionale, anche le pareti adiacenti e il soffitto e il pavimento dell'oratorio sono parte integrante. Quindi ne discende inevitabilmente che noi stessi ne rimaniamo compresi. Scrive ancora Argan: «ciò che scompare, dunque, è il piano immaginario, il diaframma diafano ma sensibile, che nelle figurazioni gagesche separava, appunto lo spazio della comune esperienza da quello della scena»²¹. Ciò aiutava a comprendere in Gagini lo scarto dimensionale fra i teatrini e le statue che li sormontavano, i cui rapporti erano solo di natura narrativa. Con Serpotta invece vi è una totale continuità spaziale e di rappresentazione.

Da qui però nasce una considerazione consequenziale o causale, che però meriterà ulteriori approfondimenti. Mi riferisco al punto di vista unico rimarcato da Argan come elemento imprescindibile delle sculture in quanto replica delle stesse condizioni di veduta della pittura, che sarebbe poi, posso immaginare, quello che avrebbe lo spettatore posto davanti ad un teatrino a grandezza naturale²². L'ipotesi giustificerebbe una relativa incompletezza di talune figure, secondo le considerazioni di Argan, come emerse di botto da uno spazio ridotto, "esplosivo", per usare un termine moderno. In realtà, ad una osservazione attenta e ripetuta, gli spazi serpottiani sembrano piuttosto studiati per essere osservati certamente da punti di vista privilegiati, ma questi appaiono molteplici anche per una singola parete. Lo spunto di Argan può però far rivalutare queste come eccezioni significanti di matrice concettuale, e quindi da studiare con ancora maggiore attenzione.

Il tutto si riassume infine in quello che annuncia il titolo del saggio, un teatro plastico, in cui vi è il cantato dei solisti, i teatrini come recitato, e gli elementi di raccordo, quali i putti insieme alle altre decorazioni, come una coreografia danzata²³. D'altro canto, a dimostrazione di un reale e consapevole intendimento in questo senso sono le più recenti scoperte, ovvero l'aver rilevato che sia in San Lorenzo che

²⁰ G.C. Argan, *Il teatro plastico...*, 1957, p. 31.

²¹ G.C. Argan, *Il teatro plastico...*, 1957, pp. 31-32.

²² G.C. Argan, *Il teatro plastico...*, 1957, p. 30.

²³ G.C. Argan, *Il teatro plastico...*, 1957, p. 32.

nel Rosario in San Domenico siano stati modellati dei mascheroni accoppiati, l'uno sorridente l'altro corruciato, evidente rimando alla commedia e al dramma, dunque al teatro nel suo complesso. Per altro nel Rosario in San Domenico il palcoscenico con la *Vergine del Rosario* di Van Dyck, quale protagonista della scena, è palesemente denunciato dai putti alla base dell'arco di trionfo che aprono il sipario e dalle figurine che seguono lo spettacolo sporgendosi dalla balaustrata del cupolino presbiteriale (come da un palco di proscenio), tra le quali si autoritrae con il figlio²⁴. I sipari sono pure presenti a San Lorenzo in ogni teatrino e lì vengono palesemente scostati "alla romana" ancora da putti che osservano le scene contestualmente al visitatore, come in una ripetizione *ad infinitum*²⁵.

Tanti altri sono gli spunti di questo fittissimo testo che per brevità non trattiamo in questo momento. Inoltre, se non possono tutti essere condivisi a fondo, certo mostrano una densità di visione davvero straordinaria, e tanti canali di ricerca da esplorare. Uno di questi è l'adombrare che nelle opere non vi sia intento moralistico o contenuto ideologico e che quindi il risultato sia oggetto solo di virtuosismo tecnico di profonda ispirazione. In realtà, come si è oggi verificato, gli apparati di Serpotta sono intessuti di complessi allusioni e significati teologici, frutto della certa collaborazione di teologi tra la committenza. Ciononostante, la sua grandezza risiede proprio nella leggerezza con cui le forme celano quei significati senza esserne mortificate²⁶.

L'attenzione di Argan non si sarebbe esaurita con l'articolo di cui abbiamo detto, ma nell'anno accademico 1957/58 egli fu relatore di una tesi di laurea dal titolo *Giacomo Serpotta*, affidata a Egle Mignosi, figlia del restauratore-scultore Filippo

²⁴ P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, premessa di D. Garstang, Palermo 2004, p. 57.

²⁵ Le maschere nell'oratorio di San Lorenzo si trovano nell'intradosso dell'arco di trionfo che intarsiate sul piano dei sedili dei confrati, nell'oratorio di San Domenico sono all'interno dei capitelli di parasta dell'arco di trionfo; cfr. P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004; Idem, *Giacomo Serpotta...*, 2007, p. 211. Sulla "teatralità" dell'oratorio del Rosario in San Domenico cfr. Idem, *I "ricchi arredi" e le preziose dipinture dell'oratorio del Rosario in San Domenico della Compagnia dei Sacchi*, in P. Palazzotto, C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, pp. 49-51.

²⁶ Sulle interpretazioni di alcuni apparati iconografici del Serpotta o del figlio Procopio, cfr. P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta...*, 2011, pp. 34-45; *Itinerari dei Beni Culturali. Giacomo Serpotta...*, 2009, *passim*; P. Palazzotto, *Fonti, modelli...*, 2009, pp. 46-48 (con bibl. precedente); D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 2006, *passim*; P. Palazzotto, *Una proposta interpretativa per l'iconografia dell'oratorio della compagnia dell'Immacolatella di Palermo*, in *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, atti del convegno di studi a cura di D. Ciccarelli e M.D. Valenza, Palermo 2006, pp. 337-357; P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, pp. 192-194; 220-221; P. Palazzotto, C. Scordato, *L'Oratorio...*, 2002; G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario in S. Zita*, Palermo 1999; T. Fittipaldi, *Contributo allo studio...*, 1977, *passim*; G. Carandente, *Giacomo...*, 1966, *passim*; G. Meli, *Giacomo...*, 1934, pp. 67-75.

che dopo la guerra recuperò e integrò molti degli stucchi serpottiani, soprattutto nell'oratorio di San Lorenzo²⁷.

Dalla lettura della tesi che ho fatto in questa occasione emerge in maniera evidente tra le righe dell'allieva la linea di ricerca del maestro e, non entrando in questa sede nel merito dei contenuti, cui ha fatto cenno Mariny Guttilla, posso solo dire che l'ottima scrittura del testo supporta una qualità di argomentazioni davvero straordinaria e in gran parte tuttora valida.

Venti anni dopo, a Roma, il maestro sarebbe ritornato sui suoi passi con una tesi assegnata nell'A.A. 1977/1978 dal titolo proprio *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*. D'altronde il consolidarsi dell'attenzione dello studioso sullo scultore palermitano sarebbe sfociato, in occasione della riedizione nel 1988 del terzo volume della *Storia dell'Arte Italiana*, nell'inserimento di una lunga citazione (unico artista siciliano oltre Antonello), in cui Serpotta è definito «l'episodio più brillante della scultura settecentesca» e, ancora, «il più felice improvvisatore della scultura del Settecento»²⁸. La medesima espressione era maturata già nel 1957, spiegando che si trattava di una finta improvvisazione quale «necessità stilistica», favorita dall'uso del morbido stucco, dunque in realtà un ben ponderato «virtuosismo sotto un'apparente spontaneità». Allora concludeva l'articolo con queste parole: Serpotta «è forse il primo a mostrare di quanto le possibilità della fantasia oltrepassino quelle dell'immaginazione»²⁹. Possiamo dunque concludere che le sue affermazioni dopo cinquant'anni riescono ancora fonte di insegnamento e di riflessione.

²⁷ P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, p. 191.

²⁸ G.C. Argan, *Storia dell'Arte italiana*, vol. 3, Firenze 1988, pp. 393-395. Pare inoltre che sul finire della vita stesse lavorando ad una monografia sull'artista, cfr. C. Gamba, *infra*.

²⁹ G.C. Argan, *Il teatro plastico...*, 1957, p. 33.