

LA RISCOPERTA DEL SEICENTO

I libri fondativi

a cura di *Andrea Bacchi e Liliana Barroero*





LA RISCOPERTA DEL SEICENTO

I libri fondativi

a cura di

Andrea Bacchi e Liliana Barroero

SAGEP
EDITORI

Collana Quaderni di Ricerca

La collana raccoglie gli esiti dei progetti di studio e ricerca promossi dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo in ambito storico, storico-artistico, storico-architettonico e storico-critico.

Comitato scientifico

Walter Barberis

Lorenzo Bianconi

Marco Carassi

Pierre Rosenberg

Coordinamento editoriale

Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Direttore scientifico

Michela di Macco

Per il volume è stato adottato il sistema di referaggio *double blind peer review*.

Si ringraziano per le fotografie: Archivio fotografico Luisa Briganti; Biblioteca Giulio Carlo Argan del Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo dell'Università La Sapienza, Roma; Biblioteca Hertziana, Roma; Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio, Vicenza; Collezione Alessandro Marabottini; Fondazione Federico Zeri; Fondazione Roberto Longhi; Fototeca del Polo Museale della Campania; Getty Images; Institute for Advanced Study, Princeton; Museo Nazionale di Capodimonte; Seminario Arcivescovile di Bologna; Paola Argan; Elizabeth Cropper; Jennifer Montagu; Nicholas Penny; Stella Rudolph; Philip Sohm.

Si ringraziano il Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo della Sapienza Università di Roma e il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Roma Tre per la generosa ospitalità offerta al seminario nel corso del 2016.

Tutti i diritti riservati

© Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

www.fondazione1563.it · info@fondazione1563.it

Sagep Editori

Direzione editoriale

Alessandro Avanzino

Grafica e impaginazione

Barbara Ottonello

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Coordinamento redazionale

Stefania Ventra

Traduzioni

Sarah Cuminetti

© 2017 Sagep Editori, Genova

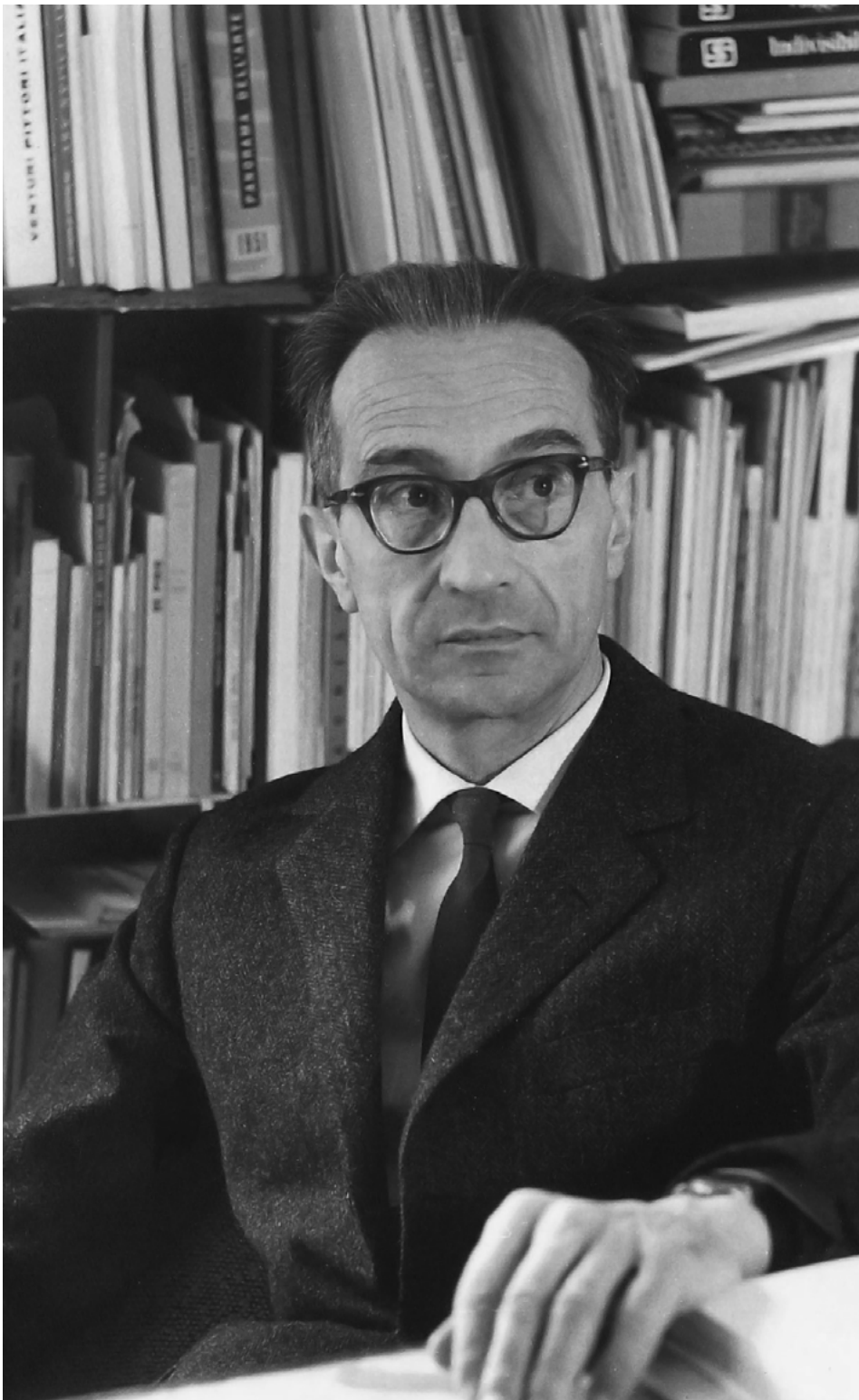
www.sagep.it

ISBN 978-88-6373-498-0

SOMMARIO

<i>La riscoperta del Seicento. I libri fondativi</i> Andrea Bacchi, Liliana Barroero	1
Heinrich Wölfflin, <i>Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien</i> , 1888 Elisa Coletta	5
Alois Riegl, <i>Die Entstehung der Barockkunst in Rom</i> , 1908 Arnold Witte	23
Hermann Voss, <i>Die Malerei des Barock in Rom</i> , 1924 Valeria Di Giuseppe Di Paolo	33
Denis Mahon, <i>Studies in Seicento Art and Theory</i> , 1947 Andrea Bacchi	45
Roberto Longhi, <i>Caravaggio</i> , 1952-1968 Liliana Barroero	61
Rudolf Wittkower, <i>Art and Architecture in Italy 1600-1750</i> , 1958 Giovanna Capitelli	77
Giuliano Briganti, <i>Pietro da Cortona o della pittura barocca</i> , 1962 Giovanni Romano	93
Francis Haskell, <i>Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque</i> , 1963 Tomaso Montanari	103
Giulio Carlo Argan, <i>L'Europa delle capitali</i> , 1964 Stefania Ventra	115

Irving Lavin, <i>Bernini and the Unity of the Visual Arts</i> , 1980 Yuri Primarosa	127
Francis Haskell, Nicholas Penny, <i>Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture, 1500-1900</i> , 1981 Michela di Macco	139
Elizabeth Cropper, <i>The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook</i> , 1984 Giovanna Perini Folesani	157
<i>The Age of Caravaggio</i> , 1985 Maria Cristina Terzaghi	173
Jennifer Montagu, <i>Roman Baroque Sculpture: the Industry of Art</i> , 1989 Lucia Simonato	191
Philip Sohm, <i>Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy</i> , 1991 Maddalena Spagnolo	209
Stella Rudolph, <i>Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Meccenatismo</i> , 1995 Stefano Pierguidi	227
Abstract	240
Apparati a cura di Marco Coppolaro	
Indice dei nomi	252
Indice dei luoghi	259



1. Giulio Carlo Argan (Torino, 1909 - Roma, 1992) © Archivio privato Giulio Carlo Argan.

GIULIO CARLO ARGAN *L'Europa delle capitali* 1964

Stefania Ventra

L'Europa delle capitali viene pubblicato, contemporaneamente in edizione italiana, francese, inglese e tedesca¹, nel 1964 per i tipi di Albert Skira, ideatore della collana *Arte Idee Storia*, concepita come un insieme di volumi dedicati alla storia, alla storia del pensiero e alla storia delle arti figurative di diverse epoche. Si tratta di un progetto di respiro europeo in cui vengono coinvolti studiosi di altissimo spessore come André Chastel, che con *La crise de la Renaissance* del 1968 si occupa del periodo tra il 1520 e il 1600, o Jean Starobinski, che analizza, con *La scoperta della libertà* del 1965, il periodo 1700-1789. A Giulio Carlo Argan è affidata la trattazione della cronologia 1600-1700 e non è certo casuale che la scelta per pubblicare in una collana così concepita sia ricaduta non su uno storico dell'arte filologo, ma su un umanista che ha fatto della storia dell'arte l'oggetto specifico della propria speculazione. Rispondendo perfettamente alle aspettative dell'editore, Argan dà infatti vita a «un libro di idee», come lo definisce Maurizio Fagiolo nella prima recensione al volume², o, come scrive Claudio Gamba nell'introduzione alla riedizione del 2004, a una storia «dello studio delle possibili relazioni tra le cose che costituiscono la storia dell'arte e le idee che costituiscono la storia del pensiero»³.

Questo libro e le ragioni per cui esso merita, come credo, di far parte di questa selezione di testi considerati «fondativi» per gli studi sul Seicento, vanno considerati tenendo conto del fatto che la costruzione del volume contiene, per certi versi riassunti e per altri argomentati, concetti che afferiscono a raggiungimenti del pensiero dell'autore databili almeno al decennio precedente. Nel 1952 esce la monografia dedicata a Francesco Borromini⁴, che ha come precedenti gli importanti lavori di Antonio Muñoz, il quale tra gli anni Dieci e gli anni Trenta aveva dedicato diversi scritti all'architetto⁵, e allora fondamentale monografia di Eberhard Hempel, pubblicata

Ringrazio Michela di Macco e Claudio Gamba per il generoso scambio che ha accompagnato l'elaborazione di queste riflessioni e Giovanna Capitelli e Orietta Rossi Pinelli per i preziosi commenti a margine del seminario. Grazie a Paola Argan per avere autorizzato la pubblicazione della fotografia conservata nell'archivio privato di Giulio Carlo Argan.

¹ *L'Europa delle capitali: 1600-1700*, Skira, Genève 1964; *L'Europe des Capitales: 1600-1700*; *The Europe of the Capitals: 1600-1700*; *Das Europa der Hauptstädte: 1600-1700*. Tutte le traduzioni escono in edizione Skira. Nel 1989 Rizzoli pubblica a New York in un volume autonomo la prima parte del libro, intitolandolo *The Baroque Age*.

² M. Fagiolo Dell'Arco, *La difesa del barocco. L'ultimo libro di Argan*, in «Roma», 24 dicembre 1964, p. 3. Cit. in C. Gamba, *Argan, il barocco e l'Europa delle capitali*, in G.C. Argan, *L'Europa delle Capitali 1600-1700*, Skira Editore, Milano 2004, pp. 9-29 (24).

³ *Ivi*, p. 9.

⁴ G.C. Argan, *Borromini*, Mondadori, Milano 1952.

⁵ A. Muñoz, *La formazione artistica del Borromini*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», 19, 1919, vol. I, pp. 103-117; Idem, *Francesco Borromini: 30 riproduzioni con testo e catalogo*, Soc. Ed. della Biblioteca d'Arte Illustrata, Roma 1921; Idem, *Francesco Borromini nei lavori della Fabbrica di San Pietro*, in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, Città del Vaticano 1937, pp. 317-324.



2. G.C. Argan, *L'Europa delle capitali*, Genève 1964, prima edizione (tav. IX).

a Vienna nel 1924 e tradotta in italiano con prefazione di Corrado Ricci poco dopo⁶. Questi lavori di ricostruzione filologica e di ricognizione archivistica sull'opera dell'artista e sulla sua partecipazione ai grandi cantieri del Seicento romano – da San Pietro a Palazzo Barberini –, continuamente citati da Argan, costituiscono il bacino dal quale lo studioso, secondo un procedimento che lo caratterizza, attinge i dati utili alla costruzione di una chiave di lettura dell'universale attraverso il particolare, incamminandosi sulla via dell'individuazione dei principi ordinatori della cultura artistica del Seicento romano attraverso la trattazione monografica. Come è sua prassi, Argan dà vita ad un discorso che procede per opposizioni dialettiche, considerando Borromini in parallelo con Caravaggio – per lui i due grandi rivoluzionari del secolo, imprescindibili anche per comprendere, per divergenza, la cultura dominante (e si avverte qui l'eco degli studi marxisti che tanto coinvolgono lo studioso in questo periodo) – e questa coppia in opposizione a quella composta da Annibale Carracci e Bernini, cui Argan attribuisce un linguaggio «classicista», cioè caratterizzato da una funzione idealizzante del disegno, da una dichiarata assunzione dei modelli

⁶ E. Hempel, *Francesco Borromini*, Schroll, Wien 1924, trad. it. Societa Editrice d'Arte illustrate, Roma s.d.

antichi come riferimenti e dall'aderenza al naturale. La rivoluzione messa in atto da Caravaggio prima e da Borromini poi, nei rispettivi campi di azione, vale a dire la pittura e l'architettura – e anche il fatto che Argan ne tratti insieme è significativo – consiste soprattutto nell'aver compromesso definitivamente il rapporto di subalternità tra «teoria» e «pratica» valido fino al Cinquecento: «quando si neghi il valore della teoria o del disegno, come ugualmente la negano il Caravaggio e il Borromini, e tutta l'arte si fondi sul valore o sull'impegno della prassi, questa assume necessariamente la qualità e il prestigio ideale ch'erano della teoria»⁷. Nella libertà con cui guarda e attinge alla storia, nella trasposizione di elementi funzionali in elementi di ornato e viceversa, nell'utilizzo di materiali umili che si impreziosiscono grazie al virtuosismo tecnico, nella ricerca di un «bello» alternativo – e non, come Caravaggio, nell'esibizione di un «brutto polemico», ma invece, come Caravaggio, nell'utilizzo del «luminismo» per creare forme – sta per Argan la rivoluzione di Borromini, per cui la tecnica non è «più considerata come mezzo pratico, ma come condizione ideale dell'espressione artistica»⁸. La messa a punto del concetto di evoluzione della «tecnica» nel Seicento da arte meccanica ad arte liberale è l'approdo fondamentale della monografia su Borromini, che costituirà uno dei punti saldi intorno ai quali sarà costruito il ragionamento ne *L'Europa delle capitali*. Questo esito va necessariamente messo in relazione con quanto accadeva dal punto di vista tecnico e artistico negli anni Cinquanta in Italia e con le speculazioni di Argan sul rapporto tra artigianato e industria, tra creazione artistica e design, dunque con il *Walter Gropius e la Bauhaus* del 1951⁹, un libro dedicato a un uomo, Gropius appunto, nella cui storia «è impossibile [...] separare il momento teorico dal momento creativo o dal momento pedagogico»¹⁰ e a quell'architettura che «agendo e sviluppandosi nel vivo della società e partecipando del suo divenire, concorrerà a determinarla»¹¹. Le speculazioni sul barocco attengono quindi a quella visione tanto sincretica di produzione artistica e società che porterà lo studioso torinese, proprio all'inizio degli anni Sessanta, a teorizzare, a partire dalla riflessione sul concetto husserliano di «crisi», la «morte dell'arte»¹². Nell'opera di Argan i problemi del passato vengono sempre guardati come problemi del presente, come egli stesso enuncerà a chiare lettere nel saggio programmatico *La storia dell'arte* che introdurrà nel gennaio 1969 il primo numero dell'omonima rivista da lui fondata¹³. L'ineludibile congruenza tra lo storico e il critico militante è di fatto la chiave di lettura per antonomasia dell'opera di Argan, uomo del proprio tempo che agisce nel proprio tempo e secondo la propria cultura¹⁴. Un tempo per quanto riguarda le più giovani generazioni di oggi abbastanza lontano da poter essere valutato in prospettiva storica.

⁷ Argan 1952, ed. 1996, p. 37.

⁸ *Ivi*, p. 57.

⁹ G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Giulio Einaudi editore, Torino 1951. Si veda M. Biraghi, *Valore di un libro*, in G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 2010, pp. VII-XXV.

¹⁰ Argan 1951, ed. 2010, p. 12.

¹¹ *Ivi*, p. 13.

¹² Si veda per questo aspetto G.C. Argan, *Progetto e oggetto. Scritti sul design*, a cura di C. Gamba, Medusa 2003 e qui C. Gamba, *L'uomo, il tempo, il progetto, l'oggetto. Appunti su Argan e il design*, pp. 11-30. Si veda poi da ultimo S. Bordini, *Giulio Carlo Argan: arte e tecnica*, in *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Electa, Milano 2012, pp. 312-316.

¹³ G.C. Argan, *La storia dell'arte*, in «Storia dell'arte», 1, 1969, pp. 5-36.

¹⁴ Per questo aspetto si vedano almeno l'introduzione di C. Gamba in G.C. Argan, *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-1942)*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009, pp. 5-35 e S. Pinto, *Argan e la contemporaneità*, in *Giulio Carlo Argan* 2012, pp. 90-96.

Nel 1954 Argan partecipa al III Congresso Internazionale di Studi Umanistici con una relazione intitolata *La "Rettorica" e l'arte barocca*¹⁵. Al simposio, dedicato al tema «Retorica e Barocco» e curato da Enrico Castelli, prendono parte, tra gli altri, André Chastel, Victor Tapié, Luciano Anceschi, Gillo Dorfles: storici della filosofia e storici dell'arte chiamati a confrontarsi su «un tema di attualità sconcertante»¹⁶, come scrive Castelli nell'introduzione agli atti pubblicati l'anno successivo. Alla metà degli anni Cinquanta infatti la «questione del barocco», almeno per l'Italia, stava ancora tutta nella ormai avvertita e diffusa esigenza di una riconsiderazione della produzione artistica del periodo e il problema concreto risiedeva nell'individuazione di una strada teorica attraverso cui attuare questa rivalutazione. Nel 1929 l'autorevole e granitica trattazione di Benedetto Croce, che aveva definito, come è noto, il barocco «una sorta di brutto artistico» che «come tale, non è niente di artistico ma anzi, al contrario, qualcosa di diverso dall'arte» aveva invitato a selezionare, nella produzione artistica del Seicento, gli episodi «non barocchi»; isolandoli come esempi di buona produzione stagliati su una moda imperante decadente¹⁷. La successiva speculazione critica italiana, tra cui lo stesso Argan giovanissimo, era stata fortemente condizionata dagli orientamenti del filosofo napoletano¹⁸ e aveva affrontato per lo più il Seicento attraverso lo studio e la valorizzazione di singoli episodi, dando vita a quei frammentari recuperi citati da Rudolf Wittkower nella sua introduzione a *Art and Architecture in Italy*, del 1958, dove l'autore sottolineava la quasi totale assenza di studi moderni sulla scultura e l'architettura del XVII secolo, lacuna a suo parere celata «dalla gran massa di pregevoli ricerche eseguite durante gli ultimi quarant'anni nel campo della pittura barocca italiana»¹⁹. Proprio grazie a queste ricerche, fiorite in quella generazione di giovani studiosi che negli anni Trenta aveva avvertito l'esigenza di riformare il crocianesimo dal suo interno, si percepisce alla metà del secolo la possibilità di provare a ricostruire la cultura figurativa del Seicento in una prospettiva unitaria. Una generazione per cui certamente ha avuto un ruolo di guida Roberto Longhi, il quale non a caso aveva intrattenuto precoci rapporti di stima con Hermann Voss, di cui dichiarava di apprezzare la novità degli argomenti e la ricchezza delle soluzioni e delle motivazioni²⁰. Lo stesso Argan, nonostante le note successive divergenze, avrebbe riconosciuto ancora in tarda età al «paziente e geniale lavoro filologico di ricostruzione del tessuto storico della pittura del Seicento» di Longhi nel riportare alla luce artisti e opere un vero e proprio ruolo di compensazione rispetto alla scomunica crociana²¹. Una scomunica che naturalmente coincideva in Croce con la condanna morale del periodo storico di cui si trova ancora una pur labile traccia perfino nella straordinaria impalcatura dell'illuminante *Pietro da Cortona* di Giuliano Briganti²², nella

¹⁵ G.C. Argan, *La "Rettorica" e l'arte barocca*, in *Retorica e barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici* (Venezia, 15-18 giugno 1954) a cura di E. Castelli, Bocca, Roma 1955, pp. 9-14. Il testo è stato riedito in *Idem, Studi e note dal Bramante al Canova*, Bulzoni, Roma 1970, pp. 167-176.

¹⁶ Ivi, E. Castelli, *Barocco e persuasione. Discorso inaugurale*, pp. 5-7 (7).

¹⁷ B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1929, in partic. p. 24.

¹⁸ B. Contardi, *Il concetto di persuasione come fondamento della tecnica figurativa barocca*, in *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, a cura di S. Macchioni, Multigrafica Ed., Laterza e figli, Roma 1985, pp. 101-107 (101).

¹⁹ R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Penguin Books Ed, Harmondsworth, Middlesex 1958; ed. it. cons. Einaudi, Torino 1993, p. 23. Si veda su questo testo lo scritto di Giovanna Capitelli in questa raccolta.

²⁰ R. Longhi, *Hermann Voss e la pittura italiana*, in *Hommage à Hermann Voss*, a cura di V. Bloch, E. Gerhard, Impr. Strasbourgeoise, Strasbourg 1966, pp. 17-25. Sul contributo di Voss alla riscoperta del «barocco» si veda in questo volume lo scritto di Valeria Di Giuseppe Di Paolo.

²¹ G.C. Argan, *Prefazione*, in *Idem, Immagine e Persuasione. Saggi sul barocco*, Feltrinelli, Milano 1986, p. [VII].

²² G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Sansoni, Firenze 1962.

cui introduzione l'autore si fa sfuggire una considerazione generalizzante: «I tempi erano quelli che erano, non certo i più felici della cultura e del costume italiano, e Pietro non vi si oppose [...] secondando le inclinazioni psicologiche e le storture mentali del secolo»²³. La difesa della civiltà figurativa del Seicento, operata da Briganti più di altri, non implicava dunque la riabilitazione della cultura generale del periodo.

La via tracciata da Argan per varcare i confini di questa censura, avanzata nell'intervento del 1954, prevede un ulteriore passo avanti nella messa a fuoco dell'influenza del pensiero aristotelico sulla cultura secentesca. Se, infatti, tale relazione era già stata evidenziata e studiata, ad esempio da Denis Mahon²⁴, in rapporto alla *Poetica* di Aristotele, rimaneva ancora da indagare l'influenza della *Rettorica*, di un testo cioè non di argomento estetico, bensì dedicato al valore della persuasione e alla sua tecnica. L'arte del Seicento, in opposizione a quella del secolo precedente, non mira più a suscitare ammirazione per la sua bellezza, sostiene Argan, ma ha come fine una reazione sentimentale nello spettatore, del quale necessariamente conosce e prevede le potenzialità emotive, che possono essere lette come caratteri della società di cui lo spettatore fa parte. Così procedendo, Argan attribuisce una nuova funzione alla produzione artistica e un nuovo ruolo all'artista stesso. L'arte diventa un metodo, un tipo di comunicazione, più precisamente una tecnica di persuasione. Approdando all'identificazione tra arte e tecnica in senso fenomenologico – quindi anticrociano –, un'identificazione già presente, come si è detto, nella monografia su Borromini, e formulando la tesi per cui la tecnica è un metodo e come tale non ha un soggetto proprio, ma si applica a tutti i soggetti, Argan giunge a svincolare la produzione artistica del barocco dall'identificazione con la propaganda cattolica e gesuita in particolare, un'identificazione a queste date vivissima²⁵. Non a caso, esemplifica Argan, una forma tipica del barocco è il *trompe-l'oeil*, evidentemente un esercizio di persuasione senza soggetto. Il porsi dell'arte come persuasione secondo la via tracciata da Aristotele, per Argan, non era dipeso dalle grandi ideologie religiose, quanto dal nuovo modo di vivere la vita sociale da parte degli uomini del Seicento e non a caso, sottolinea l'autore, per Aristotele la «rettorica» è «rampolla della politica». Per suffragare questa tesi, Argan rivolge ad esempio la sua attenzione all'architettura, che nel Seicento non è più affiancamento di singoli progetti, ma insieme di rapporti. La civiltà moderna non vedeva più alla base del sistema urbanistico la casa o il palazzo, ma la strada o la piazza, in ultima analisi: la città. Proprio l'architettura, dallo studio della quale era prevalentemente scaturito negli studi internazionali l'interesse per il barocco, diventava centrale nel discorso di Argan che operava in tal senso una cesura priva di sfumature tra l'urbanistica cinquecentesca e quella del secolo “moderno”, il Seicento. È nell'individuazione dell'arte come arte per la città, dell'urbanistica come esito della progettazione persuasiva, che Argan legge l'arte del Seicento come arte europea, cosmopolita e appunto «delle capitali», influenzato certamente dal testo di Lewis Mumford *The Culture of Cities*, del 1938, in cui lo storico americano aveva analizzato l'architettura e l'urbanistica come esiti della trasformazione delle condizioni socio-politiche europee, in un rapporto però di causa-effetto che non coincide con il pensiero di Argan²⁶.

²³ *Ivi*, ed. cons. 1982, p. 14.

²⁴ Argan recensisce nel 1950 il celeberrimo *Studies in Seicento Art and Theory* (sul quale si veda il contributo di Andrea Bacchi in questo stesso volume) occupandosi in particolare della messa a fuoco di Guercino: G.C. Argan, *Guercino and Art Theory*, in «The Burlington Magazine», 564, 1950, pp. 86-87.

²⁵ Si veda a tal proposito *Retorica e barocco* 1955, passim.

²⁶ L. Mumford, *The Culture of Cities*, Harcourt, Brace and Co, New York 1938.

Il saggio del 1955 si conclude con una tesi precisa: intendendo positivamente la «rettorica», considerandola, come era originariamente in Aristotele, una tecnica della persuasione e non più una degradazione della poesia, come era invece per Croce, ci si munisce di uno strumento per una rilettura del barocco e del suo contributo al formarsi della cultura moderna. Alla formulazione di questa tesi concorrono certamente la metabolizzazione de *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* di Max Weber da un lato e le teorie marxiste dall'altro. Due fonti che proprio nella loro viva contraddizione per l'antitetica considerazione del rapporto di influenza tra struttura sociale e cultura influenzano il pensiero critico di Argan su questo aspetto, segnandone il percorso di emancipazione dall'eredità idealista²⁷.

In questo scritto sono già chiari e sufficientemente argomentati due dei punti-chiave dell'ossatura de *L'Europa delle Capitali* e del pensiero di Argan sul barocco: la «rettorica» come strumento di persuasione e come chiave di lettura per la cultura figurativa del Seicento e l'interpretazione dell'arte «barocca» come arte per la città.

La messa in campo della «rettorica» è un fatto assolutamente fondante per gli studi successivi, che arriva fino alle più recenti trattazioni di Marc Fumaroli²⁸. Un importante riconoscimento all'importanza di questa proposta giunge pochi anni dopo proprio da Wittkower, che nella sua introduzione al già citato *Art and Architecture in Italy* si riferisce allo «scritto illuminante» in cui Argan ha «giustamente messo in rilievo il forte influsso della *Retorica* di Aristotele sulla procedura barocca»²⁹, ad ulteriore riprova del fatto che è a questi scritti e a queste date che bisogna fare riferimento per analizzare e comprendere davvero la portata del contributo dello studioso torinese. Lo stesso Irving Lavin, in un recente scritto, ha testimoniato come il saggio di Argan – diffuso anche grazie proprio alla citazione di Wittkower – sia stato fondamentale per la propria generazione e per i propri studi su Bernini e, di più, come abbia presentato la prima moderna proposta alternativa allo schema purovisibilista di Heinrich Wölfflin che non giustificasse l'arte con ragioni totalmente esterne ad essa (come ad esempio, appunto, il legame causale con la propaganda cattolica)³⁰. È importante sottolineare infatti che se nella costruzione di Argan l'opera d'arte certo non può essere letta al di fuori del tessuto culturale, sociale e politico del tempo che l'ha prodotta, non ne è mai effetto, riflesso o registrazione, al contrario ne è protagonista creatrice. In questo va segnalato il precedente di Emile Mâle che, nel 1932, aveva sostenuto che la Chiesa nel Seicento non avesse inventato l'arte moderna, ma l'avesse adottata³¹. La via tracciata da Argan giunge fino ai nostri giorni, rievocata da Tomaso Montanari che nel suo *Il Barocco* cita lo studioso torinese proprio a proposito del preponderante ruolo pubblico della cultura figurativa nel Seicento³².

L'arte barocca, quindi, come arte per la città e da qui la consequenziale scelta di trattare la storia dell'arte del Seicento commissionata da Skira come storia dell'arte dell'Europa delle

²⁷ Si veda Gamba 2009.

²⁸ M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence: rhétorique et «res literaria», de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève 2009.

²⁹ Wittkower 1958, ed. it. 1993, p. 235.

³⁰ I. Lavin, *Argan's rhetoric and the history of style (Retorica e barocco)*, in Giulio Carlo Argan 2012, pp. 256-263.

³¹ E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente: étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle; Italie, France, Espagne, Flandres*, Colin, Paris, 1932.

³² T. Montanari, *Il Barocco*, Einaudi, Torino 2012, pp. 23-24.

capitali, contrapposta alla medievale Europa delle cattedrali³³, a sancire la definizione di una nuova modernità che parte proprio dal Seicento, la cui maggiore creazione politica è, per Argan, lo stato nazionale, che ha per tipica espressione di governo la monarchia assoluta e in cui la forma della capitale diventa un mezzo espressivo della propaganda politica – e per Roma, che ne è il modello, religiosa – e come tale va letta secondo le figure «rettoriche». Il pensiero dello studioso era infatti ormai approdato alla concezione della storia dell'arte come storia della città, un'identificazione esplicitata nel saggio del 1963 *La città come creazione storica*, uscito in coincidenza con la stesura de *L'Europa delle capitali*. Un tema che si andrà sostanziando di contenuti e allargando ad ogni cronologia nel pensiero di Argan, che per questa via, vale a dire quella dell'analisi della produzione artistica in rapporto ai contesti sociali, culturali e urbani tessuti in una indistricabile tela, sarà capace di sottrarre alla condanna della critica anche il “neoclassico” con un'onda lunga di influenza sugli allievi ancora di là dall'esaurirsi. Una relazione, quella individuata in questi primi anni Sessanta, che diverrà nel pensiero e nell'azione dello studioso una vera e propria bussola: «Per studiare l'arte bisogna partire dalla città invece che dall'arte [...] lo storico dell'arte è lo storico della città»³⁴, quella bussola che lo condurrà alla carica di sindaco di Roma, ricoperta tra il 1976 e il 1979 rivendicando di fatto il ruolo sociale degli storici dell'arte, inteso nella duplice declinazione di riconoscimento e responsabilità.

Proprio questo raggiungimento, maturato come si è visto in seno agli studi sul Seicento è, ad avviso di chi scrive, uno dei maggiori contributi di Argan e del libro qui in analisi agli studi sul periodo, per due ragioni tra loro per altro concatenate. Da un lato, attraverso questa lettura della capitale come organismo contraddistinto da una «struttura determinata dalla nuova funzione politica dello Stato» che «concorre a determinare la concezione dello spazio del Seicento»³⁵, Argan tiene al centro dell'attenzione dello storico dell'arte l'architettura, la scultura e i rapporti fra le arti, “utilizzate”, come lui sapeva fare in modo magistrale, a sostegno di una tesi, ma certamente riabilitate da quel silenzio stigmatizzato da Wittkower cui si è fatto riferimento pocanzi³⁶. Da qui, non casualmente, si potrebbe tracciare tutta una genealogia di studi relativi all'architettura e al rapporto tra le arti nel Seicento romano che non possiamo non dire consentanea al raggiungimento critico di Argan, a partire dalla *Roma barocca* di Paolo Portoghesi, del 1966, il cui autore ha dichiarato in un intervento recente di aver trovato proprio negli studi di Argan sull'architettura, e in particolare su Borromini, «il metro per giudicare ma anche per comprendere»³⁷. Dall'altro lato questa considerazione della città come creazione storica e tessuto privilegiato di costruzione e lettura della storia dell'arte non può non essere considerata rileggendo le vicende della storia della tutela che hanno interessato l'Italia dagli anni Settanta.

³³ La relazione è con il volume previsto nella medesima collana: G. Duby, *L'Europa delle cattedrali 1140-1280*, Skira, Genève 1967.

³⁴ G.C. Argan, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Laterza, Roma 1980, p. 5. Si vedano su questo tema G.C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, Ed. Riuniti, Roma 1983; V. Trione, *La città come opera d'arte: storia di una metafora*, in «Annali di critica d'arte», 3, 2007, pp. 219-271.

³⁵ Argan 1964, ed. cons. 2009, p. 65.

³⁶ Si veda G. Curcio, *Giulio Carlo Argan: l'architettura nell'Europa delle capitali*, in *Giulio Carlo Argan 2012*, pp. 280-286.

³⁷ P. Portoghesi, *Argan e Borromini*, in *Giulio Carlo Argan 2012*, pp. 276-279.

Attraverso questo spostamento sul piano politico e sociale della finalità artistica, lo studioso torinese liberava inoltre il barocco dalle strette maglie della contrapposizione dialettica tra classico e anti-classico, lasciandosi quindi alle spalle la *Kunstwollen* riegliana, che pure era stata il punto di partenza delle riflessioni del giovane Argan, e andava anche oltre i limiti metodologici del suo maestro, Lionello Venturi, per il quale il concetto di «gusto» risolveva, però senza eliminarla, la dicotomia tra cultura e arte³⁸.

Si arriva dunque al 1964 e all'uscita de *L'Europa delle capitali*, un libro diviso in due grandi capitoli intitolati *L'arte barocca* e *Il gran teatro del mondo*, a loro volta scanditi in paragrafi i cui titoli consentono, con un semplice scorrimento, di individuare i concetti-chiave intorno ai quali Argan costruisce la sua storia dell'arte del Seicento europeo. Per il primo: Il Barocco, La forma e l'immagine, La funzione delle immagini, Poetica e Rettorica, Lo Stato e la Capitale, La città-capitale, Il monumento, La monumentalità, Immaginazione e illusione, Immaginazione e sentimento, Gli affetti, Persuasione e devozione, Rettorica e classicismo, Rettorica e architettura, La facciata, La tecnica. Per il secondo: Il generale e il particolare, Lo spazio e le cose, Il ritratto, Il paesaggio, Il disegno e l'incisione; Il costume, La natura morta, Insegnare ed educare. Entrambi i capitoli sono chiusi da una serie di tavole commentate, nelle quali, quasi sempre con procedimento comparativo, Argan mette a fuoco i temi trattati nella parte discorsiva attraverso l'analisi delle opere e delle poetiche degli artisti illustrati.

Nella prima pagina del libro Argan sgombra immediatamente il campo dal peso della condanna crociana: «Oggi sappiamo che la struttura della società moderna ha i suoi fondamenti nella cultura barocca, ciò che non sarebbe possibile se l'età barocca fosse un'età di decadenza»³⁹. Questa cultura, che si pone in antitesi con quella cinquecentesca, va letta nella sua peculiarità che consiste nell'essere governata dall'irrazionalità, ma si tratta di un'irrazionalità voluta, teorizzata, che tende a manifestarsi attraverso valori che possano tradursi in fenomeni e in tale contesto l'arte, che per definizione traduce in fenomeno, assume un ruolo egemone, espresso in un progettare fantastico che la caratterizza quanto il progettare razionale caratterizza la scienza.

Il problema della periodizzazione – quanto mai irrisolto ancora oggi – non è trattato. Non sappiamo quanto per scelta editoriale o quanto per scelta autoriale, nel titolo sono indicati gli estremi cronologici 1600-1700, ma è evidente come ad Argan interessi più la categoria temporale che non la periodizzazione: quest'ultima infatti comporta una filologia dei distinguo a lui estranea. La contrapposizione messa in campo di continuo è quella tra «Rinascimento» e «Barocco», un'opposizione non solo consentanea alla costruzione dialettica tipica del pensiero dello studioso, ma nello specifico legata ai più importanti contributi che sul tema erano stati messi a punto in precedenza, a partire dall'imprescindibile trattazione di Wölfflin (*Rinascimento e Barocco*, 1888) e dalla proposta di Eugenio d'Ors, che vedeva nel Barocco un impulso irrazionale cicli-

³⁸ Sulla formazione di Argan si vedano M. di Macco, *Giulio Carlo Argan studente e giovane laureato a Torino*, in *Giulio Carlo Argan: storia dell'arte e politica dei beni culturali*, a cura di G. Chiarante, Ed. Sisifo, Siena 1994, seconda edizione rivista e ampliata in «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», 12, 2002 Graffiti editore, Roma pp. 11-20; Eadem, *Lezioni di orientamento: gli ultimi anni dell'insegnamento di Lionello Venturi nell'Università di Torino; la formazione di Giulio Carlo Argan*, in «Ricerche di storia dell'arte», 59, 1996, pp. 17-32; C. Gamba, «L'orgoglio e la responsabilità»: Giulio Carlo Argan allievo della Scuola di Perfezionamento (1931-33), in «Ricerche di storia dell'arte», 77, 2002(2003), pp. 100-110.

³⁹ Argan 1964, ed. cons. 2009, p. 33.

camente emergente in opposizione al «classico»: una tesi non convincente per Argan, che non poteva accogliere alla base della cultura fondante della civiltà moderna un irrazionale, per così dire, tanto irrazionale⁴⁰.

Una delle schede commentate è dedicata, insieme, ad Annibale Carracci, Pietro da Cortona e Giovan Battista Gaulli⁴¹. La crisi del concetto di natura come forma rivelata dell'esistenza di Dio determina all'inizio del Seicento, secondo lo studioso, l'opposizione – radicale per i critici seicenteschi, a partire da Bellori – tra Caravaggio e Annibale. Questa crisi determina nel primo un urto con la realtà, nel secondo un rifugio nell'arte stessa, l'arte del passato (e qui Argan cita Longhi e la sua considerazione del rapporto di Annibale con l'antico come «intimamente romantico, non dottrinale e archeologico, evocativo, non retrospettivo»⁴²). La Galleria Farnese diviene allora per Argan il manifesto, all'aprirsi del secolo, di un rapporto ormai mediato con la natura, espressione di un sentimento della storia che rievoca le forme di un'antichità che della natura aveva invece esperienza diretta e le traspone sul piano immaginativo, laddove l'uomo di quel tempo può vivere esperienze verosimili. La verosimiglianza qui è ricercata attraverso l'espedito del quadro riportato «in un'architettura dipinta e ornata di erme e cariatidi»⁴³. L'artificio barocco, ancora dissimulato dai Carracci, si paleserà invece in tutta la sua potenza immaginativa negli anni Trenta con il *Trionfo della divina provvidenza* di Pietro da Cortona, dove «la decorazione non è più favola, ma orazione e spettacolo»⁴⁴ e le figure si muovono tra nuvole, trabeazioni dipinte, finte cariatidi. Negli anni Settanta Gaulli, con il *Trionfo del nome di Gesù*, arriva a proseguire la spazialità dell'edificio reale nella spazialità artificiale, dipinta, dove il simbolo del monogramma di Cristo diventa fonte di luce, trasformando la figurazione in inno sacro.

A proposito del rapporto tra immagine e forma e della funzione delle immagini nella società «barocca», Argan sostiene che il Rinascimento sia stato l'ultima «grande civiltà della forma»⁴⁵, che il Manierismo sia stato il periodo della crisi della forma, mentre il Seicento è il secolo che vede la nascita di quella che si chiamerà «civiltà dell'immagine», che altro non è che la civiltà moderna. La grande impresa del barocco è allora per Argan proprio la difesa e la rivalutazione delle immagini dopo la messa in discussione da parte dei riformati. La chiesa non solo difende e riafferma la funzione positiva delle immagini, ma anche della cultura classica in quanto portatrice di bello e «se il bello piace, può servire come mezzo di persuasione»⁴⁶. L'immagine, al contrario della forma, che rappresenta il reale, ha una funzione puramente evocativa. La forma muta, mentre l'immagine si tramanda, con il suo bagaglio di memoria dei significati che ha assunto nel tempo e con l'aggiornamento portato da nuovi significati (e si noti qui la tangenza con gli studi iconologici). L'immagine agisce sulle intenzioni, fornisce sollecitazioni. L'arte è in definitiva elaboratrice di cultura, non suo riflesso e di conseguenza tra le sue potenzialità sta quella educativa e per questa ragione il libro si chiude con un capitolo, già definito da Gamba «inaspettato e programmatico», intito-

⁴⁰ Si veda E. D'Ors, *Lo barroco*, Aguilar, Madrid [1935].

⁴¹ Argan 1964, ed. cons. 2009, pp. I-III.

⁴² *Ivi*, p. I. La citazione è tratta da R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese* (1935), ora in Idem, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana*, a cura di G. Contini, Mondadori, Milano 1973, p. 207.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Argan 1964, ed. cons. 2009, p. 39.

⁴⁶ *Ivi*, p. 45.



3. F. Borromini, *Facciata dell'oratorio dei Filippini a Roma*, da G.C. Argan, *Borromini*, Arnoldo Mondadori Editore, Roma 1952, tav. 19, p. [51].

lato *Insegnare ed educare*, ancora una volta da mettere in relazione con la militanza di Argan⁴⁷. Anche il ritratto, cui è dedicato un capitolo specifico⁴⁸, è per Argan nel Seicento un mezzo di educazione più che di documentazione sociale, che si declina secondo le personali disposizioni degli artisti. Il confronto proposto è allora fra Zurbaràn, che nel *Ritratto di Padre Jeronimo Perez* dà risalto all'abito, simbolo della regola monastica, e conferisce al religioso uno sguardo severo indice di «fede cieca, intransigente, spietata», di cui l'effigie diviene quasi l'iconografia; Algardi, che ritrae l'autorità invadente di Olimpia Maidalchini espressa «più ancora dalla cuffia rigonfia che dall'espressione del volto»; Velázquez che nel celebre *Ritratto di Innocenzo X* «non cerca di elencare i caratteri, le qualità, i difetti, le dignità ufficiali del personaggio» ma «ne coglie l'esistenza in un'immagine che ha la propria, concreta esistenza»⁴⁹.

L'arte del Seicento insomma esprime per Argan uno spirito propagandistico e la propaganda non dimostra ma persuade. Si punta a colpire la sensibilità, non l'intelletto. L'intelletto poteva comprendere la forma rinascimentale, mentre la sensibilità, che è per sua natura irrazionale, comprende le immagini. La grandezza dell'artista risiederà perciò nel coniugare tecnica e immaginazione, nel colpire le emozioni, nell'esercitare la persuasione. Bernini è allora uno dei

⁴⁷ Gamba 2009, p. 15.

⁴⁸ Argan 1964, ed. cons. 2009, pp. 165-176.

⁴⁹ Le citazioni sono tratte dalla scheda in Argan 1964, ed. cons. 2009, p. LV.

campioni di questa cultura, colui che con il colonnato di piazza San Pietro trasforma il simbolo, la cupola di Michelangelo, in allegoria, cioè in discorso dimostrativo; colui che crea alcuni dei più riusciti artifici virtuosistici del barocco romano: «l'illusione psicologica del baldacchino di San Pietro: un piccolo oggetto mobile smisuratamente ingrandito. Le aste diventano grandi colonne tortili di bronzo e si avvitano nello spazio libero; al di sopra, la grande cavità della cupola michelangiotesca appare immensa, infinita come la volta del cielo. Più tardi, nella Fontana dei Fiumi in Piazza Navona, il gioco allusivo è anche più audace: non soltanto le acque irrompenti della fontana portano in una piazza cittadina una nota intensamente naturalistica, ma la roccia e la palma alludono alle terre lontane, alla favolosa natura in cui nascono e scorrono i fiumi che appaiono, personificati, nella base»⁵⁰. Proprio la palma della *Fontana dei Fiumi* campeggia sulla copertina del volume (fig. 2), omaggio alla capacità immaginativa e tecnica con cui Bernini – ma con lui e per lui, in generale, l'arte “barocca” – arriva a trasformare il dato naturale – la forma ispiratrice, quindi – in immagine, in artificio retorico che non imita, ma ricrea la natura.

L'Europa delle capitali, sintesi e non esito del pensiero di Argan sull'arte del Seicento, è un libro che si può definire “aperto”, nel senso che è un insieme di ragionamenti che, benché retti magistralmente dalla lucida capacità dell'autore di far convergere gli argomenti intorno ad una tesi definita, si offrono alla disamina, alla discussione, alla riflessione. Certamente non più guida metodologica nella specificità della disciplina e dei temi trattati, il testo va inteso oggi come l'importante contributo che è stato nel momento in cui ha visto la luce, come uno dei cardini del percorso che ha portato la critica artistica italiana a liberarsi dall'ipoteca posta da Croce sul barocco, nonché come insegna, pure da illuminarsi nel suo tempo e per il suo tempo, di un modo di fare storia dell'arte che, tra grandi limiti, sapeva tenere insieme l'analisi di pittura, scultura e architettura, la conoscenza della cultura letteraria e filosofica dell'epoca che indagava, i rapporti della produzione artistica con i rivolgimenti storici e politici, la capitale importanza dei progressi tecnici.

Non è vero, come spesso si è detto, che Argan non guardasse le opere d'arte, ma è vero che le guardava in un modo che probabilmente risulta poco “utile” agli studi odierni per come in prevalenza si esprime la disciplina. È però altrettanto vero che guardava le opere in un modo che risultava congeniale a studiosi di altre discipline umanistiche, che in Argan – e per la storia dell'arte quasi solo in lui – hanno trovato un interlocutore appropriato. Mentre Longhi andava riconoscendo e ricollegando artisti e contesti sconosciuti o trascurati, da ineguagliabile conoscitore quale era, il senso profondo che sottende a *L'Europa delle capitali* è che le opere universalmente considerate come capolavori sono soltanto momenti apicali di una cultura comune, di cui il libro indaga e spiega le premesse, le ragioni e le espressioni. L'opera è per Argan collocata in un sistema di pensiero che scaturisce nell'imperativo morale, per usare termini brandiani, della conservazione e della tutela e questo è un lascito significativo, ben oltre lo specifico degli studi sul Seicento. Una delle illustrazioni della monografia di Argan su Borromini ritraeva, nel 1952, la facciata dell'Oratorio dei Filippini con dei manifesti affissi (fig. 3): la fortuna del barocco era evidentemente ancora da venire e, con essa, la tutela dei suoi massimi monumenti.

⁵⁰ *Ivi*, p. XV.