

«Letteratura&Arte» *Rivista annuale*, 13 · 2015

(issn 1724-613x, issn elettronico 1824-4602)

pre-print, open access, CC BY-NC-ND 4.0

La poetica di Torquato Tasso trasfigurata nelle arti barocche, nella prospettiva critica e storiografica di Giulio Carlo Argan

Fabrizio Scrivano
Università degli Studi di Perugia
fabrizio.scrivano@unipg.it

Nel disegnare una continuità storiografica tra Manierismo e Barocco, Giulio Carlo Argan in alcuni studi individuò nella poetica di Torquato Tasso tematiche fatte proprie, coltivate e sviluppate nel corso del Seicento da artisti, scultori e architetti. Ne nacque una lettura trasversale, che percorre la letteratura e le arti figurative, incentrata sulla discussione di un nucleo ricco e complesso di temi: l'immaginazione, la tecnica, la retorica, la politica. Il presente saggio espone e documenta il discorso di Argan e suggerisce i motivi di tale percorso, che sono ravvisabili sia nel tentativo di elaborare una nuova valutazione delle idee artistiche del Seicento sia in quello di elaborare uno strumento per la discussione, apertasi nel corso del Novecento, del rapporto dell'uomo con la tecnologia.

According to the Giulio Carlo Argan's interpretation of Torquato Tasso poetics, there is a red line which passes from the Mannerism into the Baroque, from the literature into the visual arts. The Argan's argumentation considers a cloud of topics: imagination, technique, rhetoric and politics. With the present essay, the author explores the reasons and the purposes of this investigation by Argan, which are found, first, in a new critical assessment of the seventeenth century and, second, in a contribution to the emerging debate about humanity and technology in the twentieth century.

Didascalie foto

Annibale Carracci, *Rinaldo e Armida*, Napoli, Museo di Capodimonte, 1601.

Gian Lorenzo Bernini, *Fontana dei Fiumi* (part.), Roma, 1648-51.

Dominique Barrière, *Addobbo in piazza Navona per la Pasqua del 1650*, acquaforte, Roma, Museo di Roma.

Nell'assai succinta premessa all'imponente raccolta degli scritti sul Barocco, curata nel 1986 da Bruno Contardi¹, Giulio Carlo Argan sembrava indicare come chiave di lettura della sua decennale frequentazione dello spazio culturale del Seicento, e non parlo necessariamente di Barocco², la congiunzione o addirittura la collaborazione di arte e politica. La peculiarità di questa posizione critica stava, più specificamente, nell'idea che due attività, diciamo quella del **governo** dei beni materiali e immateriali e quella della **produzione** di alcuni beni insieme concreti e intangibili (tanto artistici quanto letterari), non convergevano solo verso la realizzazione di un valore economico, quantificabile cioè nell'azione del controllo e della persuasione, forse anche nella manipolazione e nella propaganda, come in un'insana affermazione dei poteri tramite gli strumenti di comunicazione e linguaggio, ma anche come un modo nuovo di immaginare la pratica o la funzione sociale dell'arte. Gli uomini del '600, se fossero stati fino in fondo consapevoli di questa novità, come poi lo furono in parte aiutati, per esempio, da Emanuele Tesaurò³, avrebbero parlato anche a questo proposito di *inaspettato*, cioè come di qualcosa che suscita sorpresa e meraviglia. Noi oggi la chiameremmo spettacolarizzazione o almeno potremmo riconoscere anche nel Seicento alcuni caratteri della tendenza, non sempre allegramente familiare, di ricondurre la rappresentazione a spettacolo⁴. Primo segno di tale tendenza può essere scorto nell'attenzione particolare che fu posta sull'*azione*, tanto nel suo farsi e prodursi come nei suoi effetti, un'azione avvolta da un misto di sensazioni, anche

¹ GIULIO CARLO ARGAN, *Immagine e persuasione. Saggi sul Barocco*, a cura di B. Contardi, Milano, Feltrinelli, 1986. Il volume contiene trentadue contributi di vario respiro e argomento, tra saggi, interventi a convegni, articoli e lezioni, che ricoprono un cinquantennio di attività, per la precisione dal 1933 al 1982.

² «Il concetto di Barocco, come qualificazione genericamente applicata a tutti fatti della cultura seicentesca, costituisce ancora un limite alla valutazione impregiudicata», scrive Argan in *Cultura artistica alla fine del '500* (1942), in GIULIO CARLO ARGAN, *Immagine e persuasione*, cit., p. 1.

³ Che va ricordato, in questo caso, non solo come l'autore del *Cannocchiale aristotelico*, il più autorevole tra i trattati italiani sulla pratica dell'arguzia e sulla facoltà dell'ingegno, bensì anche per *La Filosofia morale*, un trattato che in tante occasioni manifesta interesse per la convergenza di estetica ed etica. Vorrei ricordare che queste posizioni furono elaborate per più di un ventennio e vennero poi sistemate da Tesaurò stesso nelle edizioni del 1670 per i tipi di Bartolomeo Zavatta di Torino.

⁴ La letteratura critica sul Seicento e sul Barocco ha spesso avanzato analogie nei modi dell'intrattenimento con la cultura moderna di massa, in particolare per quel che riguarda la festa barocca, l'uso delle macchine e il gusto dell'effimero, nonché una certa funzione di controllo sociale. Le attività ludico-spettacolari del Seicento sono state molto documentate, sia nei casi singoli, che riguardano molte città italiane, sia con lavori sistematici; e in particolare, per quest'ultimi, vanno ricordati intorno alle vicende romane i volumi *Feste e spettacoli nelle piazze romane*, a cura di Luisa Cardilli, Poligrafico dello Stato, Roma, 1990 e MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Corpus delle feste a Roma. La festa barocca*, I, Roma, De Luca, 1997, e più recentemente per l'ambito napoletano MICHELE RAK, *A dismisura d'uomo: la festa barocca a Napoli: feste e spettacolo del Barocco tra Napoli e Roma*, Palermo, Duepunti, 2012. La permanenza negli spazi pubblici (architettonici) e sociali della memoria e delle pratiche di festa seicentesche è recente oggetto di studio di LUCIA TRIGLIA, *La festa barocca in Sicilia: spazi e apparati tra sacro e profano*, fotografie di Giuseppe Muccio, introduzione di Marcello Fagiolo, Catania, Sanfilippo, 2012. Per la scena milanese, rimando invece a *La scena della gloria. Drammaturgie e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta, Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995.

contraddittorie, sospese tra la meraviglia e l'intrattenimento, tra la sorpresa e il riempimento del tempo, tra l'artificio e la banalità, tra l'evento inatteso e la ripetizione, tra lo spaesamento e la contestualizzazione, tra lo straniamento e il riconoscimento di identità. Concetti o funzioni il cui legame appare come quello che esisterebbe tra due polarità che si respingono o si attraggono.

Nelle stesse tre paginette, conseguentemente, Argan sottolineava la compresenza disarmonica dell'eccezionale e del mediocre totale come un tratto abbastanza tipico della forma barocca, e di più dell'oggetto barocco: non per nulla aveva dato importanza, in un volume di studi dedicato a Rudolf Wittkover, alla riproduzione delle opere d'arte in incisioni commerciabili, come esempio di una produzione in serie nella quale si sarebbe potuta abbozzare una specie di industrializzazione dell'ingegno⁵. Neppure dissociata da questa lettura è l'idea, ampiamente praticata da Argan nel lavoro critico, e si potrebbe dire anche narrativo, sul Seicento, che in questo secolo la cultura sia diventata compiutamente moderna, perché sempre di più si identificò con la città e i suoi abitanti. *L'Europa delle capitali*, del 1964, è forse la monografia di Argan dove le varie questioni storiografiche e stilistiche trovano un'elaborazione tanto articolata quanto compiutamente convincente in questa prospettiva⁶. La città, infatti, è sinonimo di convivenza ravvicinata dentro uno spazio in cui la natura è preclusa allo sguardo e dove l'artificio diventa necessità: così lo spazio cittadino è scena delle azioni e delle relazioni umane, quasi che ormai la *politica* si eserciti a teatro.

Ecco, questo è lo scenario del presente scritto, proposto come spazio di una delle possibili sintesi del lavoro di Argan, che si compie in più di quarant'anni: troppo evidente la sua parzialità (quella della sintesi qui proposta), per non capire da subito che se anche le cose fossero poi davvero riconducibili ad essa, di certo debbono esservi guidate con maggiori varianti e relativi accertamenti, che tengano anche conto dell'inserimento di tanti saggi sul Seicento nel volume *Dal Bramante al Canova* (1970), dove si dava pure una linea storiografica più ampia delle emergenze barocche. Per questo, ci si prende il lusso di concepire due inizi per questa esposizione, il secondo dei quali sarà segnalato al momento opportuno.

Va infine chiarito che pur intervenendo su alcuni scritti di Argan dedicati al Seicento, questa lettura non entra propriamente nel merito dei fatti artistici di cui si parla, se non in maniera tangente all'analisi del discorso con cui si parla di quei fatti: e il discorso rimane di Argan.

Intanto, per prendere le mosse da un saggio non molto distante nel tempo dalla raccolta del 1986 da cui ero partito, vorrei sottolineare alcuni passaggi presenti in *Bernini e Roma*⁷. Considerando lo sguardo ampio e direi complessivo con il quale Argan inizia questo saggio del 1981, si può notare come egli cerchi di

⁵ Mi riferisco al saggio *Il valore critico della "stampa di traduzione"* (1957), ora in GIULIO CARLO ARGAN, *Dal Bramante al Canova*, Roma, Bulzoni, 1970 e in GIULIO CARLO ARGAN, *Immagine e persuasione*, cit..

⁶ Può forse essere degno di nota che *L'Europa delle capitali* uscì in edizione francese (*L'Europe des capitales: 1600-1700*, traduit par Arnaud Tripet) e inglese (*The Europe of the capitals: 1600-1700*, translated by Anthony Rhodes) a Ginevra, Skira, 1964, e solo l'anno successivo in Italia, in congiunzione con l'editore svizzero, presso Milano, Fabbri, 1965.

tenere insieme due fattori che ritiene tipici del '600 artistico figurativo: da una parte c'è un bisogno di novità e trasgressione, che si manifesta per lo più come esercizio libero dell'immaginazione e che porta a secolarizzare il processo artistico; dall'altra c'è un bisogno di regola, che in parte pone freno all'immaginazione mentre è coerente con la funzione di persuasione delle masse. Questa doppia tensione, secondo Argan, pone agli artisti del Seicento un problema, in parte anche ideologico, che invece di sollecitare una soluzione sembra produrre una dimensione drammatica, in senso letterario e scenico, entro cui operare con immaginazione e piacere: il problema era quello di bilanciare ciò che imponeva la propaganda dei dogmi (soddisfare la committenza) e introdurre nuovi soggetti e temi figurativi o storici (rendersi autonoma nell'invenzione). Per questo motivo l'arte del '600 è legata strettamente al qui e ora della politica. Coinvolgimento tutto diverso da quello che aveva caratterizzato il precedente secolo, ancora nei forti riverberi, che lo percorrono fino alla fine e a partire dai suoi albori, di quell'atteggiamento che va sotto il nome di Rinascimento, più rivolto a realizzare nelle forme "il sempre e costante della natura". Scrive Argan: «*L'impegno religioso di Michelangelo era dottrinale, quello di Bernini politico; Michelangelo era il divino Michelangelo, Bernini era il cavalier Bernini*». Vuole essere ed è una formula che nell'effetto di personalizzazione su due artisti di cui nessuno oserebbe anche solo diminuire l'eccellenza, riesce a illuminare un profondo mutamento epistemologico sullo statuto dell'immagine che riguarda un po' tutti, fatti salvi i più svariati margini di consapevolezza, costruttori e fruitori di immagini.

Ne è un esempio importante ciò che Argan scrive a proposito dell'immagine che tende a realizzare il miracolo: «*La tecnica doveva essere in grado di simulare il miracolo, era il mezzo umano con cui si rivelava il divino*». La pagina andrebbe riportata nella sua interezza ma ci si limiterà a sintetizzarne la conclusione: se il miracolo prende il posto dell'evento è perché l'arte tende a farsi strumento dell'invisibile e rinuncia o finge di rinunciare ad essere strumento dell'occhio. Insomma l'immagine, in quanto strumento di accesso all'osservazione differita della natura e in quanto momento della percezione, nella coscienza barocca non svolge tanto il ruolo di *rappresentare oggetti e cose*, forte di una finalità conoscitiva, ma diventa parte di un contesto urbano nel quale è chiamata ad agire, come se ormai posta su un palco entrasse a far parte della scena nel ruolo di attrice, e destinata insomma a *rappresentare una parte, un carattere, un personaggio*. Non è sbagliato parlare, in questo senso, di *immagini recitanti*.

Nel progetto di Gian Lorenzo Bernini (Argan presume anche nella fase propriamente ideativa) l'immagine viene pensata in funzione di quell'effetto teatrale, tanto che a conclusione di questo scritto sostiene che *Fontana dei Fiumi* andrebbe considerata come un congegno visuale o una macchina scenica, piuttosto che forma: questa opera esemplifica l'attuazione di uno scoperto dialogo tra ciò che si mostra come il rifacimento di percezioni naturali (il bordo dell'acqua, la roccia) e

⁷ Il saggio, già apparso in diverse riviste, apre il volume *Immagini del Barocco: Bernini e la cultura del Seicento*, a cura di Marcello Fagiolo, Gianfranco Spagnesi, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1982, pp. 1-59; ora in GIULIO CARLO ARGAN, *Immagine e persuasione*, cit., da cui si prendono le successive citazioni, alle pp. 345 e 346.

ciò che sollecita la memoria visiva (i simboli, le icone, le immagini specifiche dell'arte). Non si tratta certo di attribuire a Bernini una cultura del simulacro in senso post moderno, dove la citazione e la mimesi si scambiano i ruoli di attribuzione del significato; almeno non credo. Mi sembra invece più plausibile che Argan scorgesse in Bernini la volontà di coinvolgere lo spettatore nello spazio ottico, un coinvolgimento e una partecipazione tale che nel gioco prossemico tra opera e fruitore, quest'ultimo si facesse fagocitare piacevolmente da quella, senza cioè porsi in modo distaccato dall'opera e a una distanza che prima forse è solo sensoriale ma alla fine anche critica.

Certo è che Argan a proposito di Bernini insiste molto sulla fase progettuale, come a voler circoscrivere un'attività dell'immaginazione che precede e informa di sé qualsiasi vincolo tecnico o addirittura una qualsiasi opzione stilistica. Ma non voglio con questo tentare di apporre etichette al suo ragionare, quanto invece risolvere o cercare di spiegare nel concreto della sua argomentazione che cosa intende Argan quando parla di *immaginazione artistica* che può «*bastare a se stessa*» oppure di *immaginazione artistica* che «*riempie la coscienza senza lasciare spazio alla riflessione e al giudizio*». Da una parte c'è di sicuro la volontà di sottolineare la continua tensione verso il plagio, anche nel momento puramente percettivo, ottico e tattile, che costringe il fruitore a rimanere impressionato (*a bocca aperta*) e non più in grado di ricollocare la sua esperienza in un ambito conosciuto. È il compito persuasivo e propagandistico dell'arte, che impone il sacro come miracolo, come effetto dell'azione del Dio "ascondito" e per questo lontano dai modi regolati della natura. D'altra parte, c'è però anche un'intenzione critica più complessa e che riguarda proprio il rapporto tra fare e immaginare. Per Bernini, in particolare, ma forse è una tendenza tutta barocca, l'esecuzione non ha il compito di imitare l'idea, o non prioritariamente, quanto il compito di mettere in scena l'immaginazione, di dare cioè allo spettatore uno strumento che non chiede solo ammirazione ma partecipazione allo stesso momento immaginativo o progettuale. Far agire le immagini nello spazio non avrebbe solo il compito di creare una teatralità, la festa, la fruizione condivisa e collettiva, socializzata, svagata al limite, ma avrebbe anche l'ambizione di rappresentare l'attività dell'immaginazione, quel mondo tra il visionario onirico e fantastico dove nulla è definito. La forma non definisce l'immagine mentale, rispetta invece la sua imprecisione e la difficoltà ad attribuirle un qualche grado di realtà. Si potrebbe forse parlare di limbo dell'immaginazione (in un senso non molto differente da quello con cui Ermanno Cavazzoni ha di recente chiamato il mondo che precede la realtà dell'opera letteraria⁸). Il momento meraviglioso allora, con ciò che esso possiede di ludico, giocoso, vago, effimero e vacuo, non sarebbe solo il *fine dell'arte*⁹, cioè l'effetto verso il quale si dirige la tecnica: quel momento piuttosto, e con più pregnante

⁸ ERMANNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, Macerata, Quodlibet, 2010.

⁹ Così come ebbe a dire, provocatoriamente contro Gaetano Murtolo suo acerrimo rivale, l'altro grande e più anziano *cavaliere* Giambattista Marino, in una delle sue più celebri 'fischiate': «È del poeta il fin la meraviglia, / parlo dell'eccellente e non del goffo, / chi non sa far stupir, vada alla striglia!». Sulle forme e i motivi dell'odio tra Marino e Murtolo, vedi SONIA SCHILARDI, *La Murtoleide del Marino: satira di un poeta 'goffo'*, premessa di Martino Capucci, Lecce, Argo, 2007, che in appendice propone una delle edizioni antiche della *Murtoleide*.

motivazione, va prodotto perché è l'unico in grado di liberare la forza incompiuta dell'immaginazione.

Credo che al ragionamento di Argan si possa attribuire senza troppe forzature questa posizione ora espressa, che manifesta una piena emancipazione dall'antico pregiudizio crociano sull'inerzia della cultura seicentesca o, se si preferisce, lo approfondisce in un'accezione decisamente meno censoria di quanto quella posizione di Croce fu presa e spesa. Faccio riferimento a questa situazione lontana e ormai quasi inimmaginabile di ipoteca negativa sul Barocco, perché più consona al contesto in cui Argan condusse i suoi primi studi di rivisitazione del Seicento. Va ricordato che ci fu un'occasione importante, per la precisione un convegno che si tenne a Venezia nel giugno del 1954 e al quale egli partecipò con una relazione intitolata *La "Rettorica" e l'arte barocca*¹⁰, a segnare l'individuazione di un motivo critico che avrebbe accompagnato e caratterizzato tutti i successivi interventi, quello chiaramente espresso nel titolo.

Il convegno «Retorica e Barocco» era importante perché segnava volutamente un rinnovamento tanto storiografico quanto teorico su due nozioni "sfortunate" e diciamo pure mal volute per tutta la prima metà del Novecento, in Italia almeno, sebbene in modo diseguale e anche con motivazioni diverse e indipendenti. Comunque, gli organizzatori dell'incontro e i partecipanti erano consapevoli di volere prendere, si perdoni l'espressione colloquiale, "due piccioni con una fava".

Ma dietro il diretto obiettivo di restituire dignità di studio a due aspetti della cultura e della sua storia, ce n'era un altro a motivare la promozione di questa accoppiata. La retorica, ridotta nell'opinione dei più a mero apparato normativo, andava evidentemente risarcita della sua più prolifica identità, cioè la capacità di costruire opinioni e indirizzare scelte anche nel campo dell'invenzione artistica. Proprio perché tecnica della parola e dell'argomentazione, era in grado di offrire una soluzione umanistica alle difficoltà prodotte da un'urgenza tutta contemporanea, cioè il rapporto tra uomo e tecnologia. Ci si erano messe di mezzo anche le guerre (prima calde poi fredde) a far venire meno la fiducia che nel mondo tecnologizzato l'uomo trovasse le forze per far valere i suoi principi naturali ovvero non si piegasse totalmente alle irragionevoli macchine. Disumanizzazione e fine dell'esperienza erano pensate allora (negli anni '50 del Novecento, intendo) come la possibile e pericolosissima conseguenza della crescente tecnologizzazione dello spazio antropico. La ricognizione storica del Barocco, allora, rispondeva anche a un'esigenza contemporanea, perché poteva suggerire un modo, se non proprio un modello, con il quale la cultura aveva dato una risposta a un sentito distacco con la natura.

L'intero intervento di Argan, in questa occasione (e starei per dire *anche* in questa occasione) si gioca su quest'ultimo concetto, che è di tipo storiografico, cioè l'idea che il distacco dalla natura segni il cambiamento epistemologico tra Rinascimento e Barocco: esso è riconoscibile dal fatto che non è più il *sistema* della

¹⁰ In *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia 15-18 giugno 1954, a cura di E. Castelli, Roma, Bocca, 1955, pp. 9-14; l'intervento di Argan è stato riproposto sia in *Dal Bramante al Canova*, cit., sia in *Immagine e persuasione*, cit..

natura a interessare l'artista, che in questo senso non usa più l'arte per approfondire il significato dell'esperienza, ma il *metodo* di rendere appagante l'esperienza, metodo per il quale l'artista utilizza una tecnica squisitamente retorica. Infatti, questa disciplina non insegna a discernere e a giudicare, non è neppure strumento di discernimento e di giudizio, perché si disinteressa sempre e comunque della natura del suo oggetto, è adattabile ad ogni contesto, può prefiggersi qualsiasi scopo purché assolva il suo compito di rendere persuasivo l'oggetto, convincente il contesto e possibile la realizzazione dello scopo. Secondo Argan, così, l'arte è mera tecnica (sembrerebbe una tautologia detta così); ma se crocianamente facciamo scorrere liberamente una serie di connotazioni che accompagnavano i due lemmi, e cioè il fatto che l'arte sia un qualche strumento dell'intuizione o uno strumento di trasmissione dell'esperienza o un modo di organizzare la conoscenza, si capisce il significato dell'opposizione (etimologicamente impossibile) tra arte e tecnica, e si capisce che la riconduzione dell'arte alla tecnica acquisiva una valenza negativa, restrittiva, riduttiva in quanto impediva ogni uso strumentale della prima che fosse eticamente compatibile con il sapere. Nel respingere il giudizio negativo crociano, Argan si poneva in un'altra prospettiva: per la cultura Barocca l'acquisizione di una tecnica che prescindesse dal contenuto, così come l'aveva fondata Aristotele, significava poter fare trionfare un modello di organizzazione sociale *civile e cittadina*, era un modo indiretto di poter interpretare *politicamente* la convivenza tra gli uomini (o tra i poteri), si proponeva come strumento per svincolarsi dalle visioni dogmatiche del movimento controriformistico.

Focalizzato questo giudizio di valore, che sembra già un indizio – e forse anche un inizio – di indagine storiografica, Argan indica in Torquato Tasso una delle matrici poetiche di questo rapporto creativo e immaginativo con la tecnica: e cita, come a riprova, la chiusura della stanza della *Gerusalemme liberata* (XVI, 9) in cui comincia la descrizione del sorprendente giardino di Armida, «*e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre / l'arte, che tutto fa, nulla si scopre*», nel quale non potendosi distinguere ciò che è reale da quel che è prodotto dalla magia, si possono vedere situazioni e figure che in natura sarebbero contraddittorie o incompatibili (come i frutti che maturano e sbocciano sullo stesso ramo e nello stesso momento).

Do rilievo a questo riferimento tassiano perché nel tempo Argan dedica ad esso due interventi, nel 1957 e successivamente nel 1971, e ciò significa che nella lettura storica tra Rinascimento e Barocco Tasso viene percepito come un asse importante e essenziale.

Dirò, anzi e però, che un così chiaro riferimento a Tasso mi ha stupito moltissimo, perché mi sarei aspettato, non fosse altro che per vicinanza cronologica, un riferimento a Marino. Forse Tasso era apprezzato indiscutibilmente come un autore di sostanza psicologica, emotiva e concettuale, mentre Marino era percepito (non dico da Argan ma almeno a quel tempo dalla comunità scientifica) troppo come una specie di sofista illusionista? Proprio il presentarsi di questa domanda mi spinge a un'ulteriore riflessione, a un'ulteriore domanda che prefigura anche, per questo intervento, un altro inizio.

Se non proprio un altro inizio, è almeno un ulteriore argomento che credo opportuno recuperare nel filo di questa discussione. Nel modo in cui si considera la cultura barocca, infatti, non si può non riscontrare una grande differenza di fruizione e considerazione, e direi anche di attenzione e giudizio, tra i prodotti della cultura letteraria e della cultura visuale. Perché oggi, si passi questa schematica e non sempre veritiera divisione, si guarda con ammirazione ed entusiasmo all'arte figurativa barocca mentre non ci si riesce a soffermare né a leggere tre righe di seguito di un testo letterario barocco, a volte neppure si riesce a pubblicarlo nella sua interezza?

Se il problema fosse legato alla “narrazione”, ci si potrebbe chiedere in quale misura la letteratura del Seicento sia figurativa, cioè quanto sia dotata e capace di proporsi con un'immediatezza suadente e sensibile; e parallelamente chiedersi fino a che punto l'arte figurativa sia narrativa, cioè sia in grado di sviluppare nel dispositivo visuale una temporalità, anche solo percettiva se non proprio una logica di sequenza di eventi. Detto in altre parole, se l'immagine barocca contenesse un meccanismo di dilatazione sensoriale tale da lasciare l'occhio libero di muoversi in varie direzioni interpretative, questa dilatazione temporale sarebbe usata dall'osservatore come una specie di narrazione. La magia ottica, l'illusione e l'inganno, sarebbero solo le più plateali forme di impegno dell'intelletto visivo. Ci si potrebbe riferire, ad esempio, alle osservazioni elaborate da Heinrich Wölfflin in *Rinascimento e Barocco*, studio rivolto con specifica attenzione allo scenario romano, con le quali l'evoluzione dello stile tra le due grandi epoche artistiche veniva spiegata come conseguenza dell'introduzione di effetti ottici capaci di indurre nella percezione valori plastici – come l'inafferrabilità, l'ambiguità, la voluminosità delle masse, il complicarsi delle linee e delle profondità e soprattutto il movimento degli oggetti e dell'occhio – cui affidare la logica dell'impressione visiva¹¹.

Senza dubbio Argan scelse un'altra strada. Sembra tanto poco attratto dall'idea di legare il Barocco a un problema di stile quanto invece è intenzionato alla ricostruzione ideologica (e in parte anche socio-artistica) delle ragioni di quegli stili. Ricostruzione che, inoltre, vuole essere storiograficamente fondata e non “concettualmente” argomentata. Nondimeno Tasso rappresenta una scelta leggermente asincrona rispetto agli anni della pienezza operativa dell'arte barocca, che proprio per questo può a prima vista profilarsi, non senza motivi, quasi come un'opzione che vuole spiegare una genesi ideologica e un fondamento storico.

Secondo Argan, la tormentata fuoriuscita di Tasso dalla convinzione dell'esistenza di un innato valore morale di ogni conoscenza del rapporto tra uomo e natura (convinzione che astrattamente segna le fasi più caratteristiche del Rinascimento) è esattamente ciò che piace alla nascente cultura barocca. Gusto e poetiche si muovono compattamente in questo orizzonte (che, vorrei osservare,

¹¹ Ricordo che *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'origine dello stile barocco in Italia* fu il primo libro di Wölfflin (era il 1888) e che la traduzione italiana, di Luigi Filippi, uscì dall'editore fiorentino Vallecchi nel 1928. Per celebrare i cent'anni dell'uscita, questa edizione è stata riproposta con un saggio introduttivo di Simone Viani, che cercava di ricollegare la lettura stilistica wölffliniana alle vicende critiche novecentesche.

sarebbe stato lungamente preparato lungo il corso di quasi tutto il secolo XVI considerato che manifestazioni di “antirinascimento” o discipline “manieristiche” si affacciano molto precocemente nei decenni di quel secolo¹²). Nel saggio del 1957 *Il Tasso e le arti figurative*, in particolare, Argan individua il formarsi di un modello di artisticità che scaturisce dall’esperienza poetica tassiana¹³. In particolare Tasso nella *Gerusalemme liberata* tenderebbe a manifestare le relazioni sentimentali e patemiche tra le persone, cioè le loro relazioni emotive: è di questo che vuole poetare, è questo che vuole rappresentare. Non sembra che i corpi, le fattezze, gli ambienti, le cose gli interessino di per sé, ma solo in quanto parte di un’azione drammatica, in quanto segni che manifestano il realizzarsi di un evento o addirittura gesti che dal lettore non devono essere osservati con attenzione naturalistica, mimetica e tanto meno scientifica, ma piuttosto sentiti e partecipati. Così Tasso non mostra, non rende visibile, non produce una trasparenza ottica e intellettuale che produca una distanza dall’oggetto, ma tende invece a coinvolgere, a rapire (a creare un ambiente *immersivo*, diremmo oggi), nel quale il fruitore più che consapevole sia *persuaso*. Secondo Argan, insomma, la poesia tassiana non vuole più rappresentare ma persuadere, e in questo senso diventa – il poema ma anche l’esercizio stesso della letteratura in genere – *retorica*.

Il processo di mimesi non viene più tanto rivolto all’oggetto, alla focalizzazione e alla trasparenza, al nitore della figura, quanto piuttosto all’azione drammatica: per questo diventa qualcosa di più simile alla simulazione e così diventa e almeno può essere accolta anche un’aperta e totale finzione.

(Anche adesso ci capita di pensare ai processi di simulazione, per esempio quelli che producono ambienti virtuali che permettono un’esperienza percettiva scambiabile con l’ambiente reale – si pensi alla simulazione di volo –, come a qualcosa che annulla la distanza dall’oggetto e che produce nella prossimità e nel coinvolgimento una confusione passionale).

Se questa “soluzione tassiana” trapassa nella cultura barocca, secondo Argan ciò avviene per tramite artistici: il primo a interpretare questa soluzione drammatica dell’evento sarebbe Tintoretto, dal quale i Carracci la muterebbero in modo diretto. Ma molto presto, l’ammirazione per il «*supremo artificio che consiste nel dare all’espressione un’apparenza di spontaneità tanto maggiore quanto, in realtà, è maggiore lo studio, più sapiente ed elaborata la costruzione interna dell’immagine*» diventa un tema figurativo che si diffonde largamente in tutta la penisola, in tutte le città e diventa un tratto duraturo e profondo del gusto artistico (lo dimostrerebbe il fatto che Bellori avrebbe poi riproposto in termini tassiani il rapporto illusorio arte-natura).

Non vorrei indugiare su un altro aspetto presente nella ricostruzione storiografica di Argan, che riguarda l’attualizzazione di un conosciuto principio aristotelico operante nella *Retorica*: la necessità cioè, per essere davvero efficaci nella finalità persuasiva, di “nascondere l’arte”. Tutto il tardo Rinascimento aveva

¹² EUGENIO BATTISTI, *L’antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962.

¹³ Lo studio è stato preparato già nel 1954 per l’incontro delle “Celebrazioni tassiane” tenutosi a Ferrara ed edito in *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1957, pp. 209-226; poi in GIULIO CARLO ARGAN, *Dal Bramante al Canova*, cit., pp. 111-130, da cui si cita.

conosciuto bene e accettato questa indicazione, perché la scoperta utilizzazione dei precetti retorici esponeva al pericolo dell'odiata affettazione, considerata una vera e propria dimostrazione di goffaggine da parte dell'oratore. Ad esempio, nei trattati sulla *civile conversazione*, il tema, da Castiglione (1528) a Guazzo (1574), si riproduce con ferma convinzione. Caso incredibile è casomai il fatto che si estenda cronologicamente fin dentro il trattato di Accetto (1641), dove la relazione tra *sprezzatura* e *dissimulazione onesta* è evidente, e anche nel libro "cortigiano" di Brignole Sale, in cui le relazioni a corte diventano disciplina teatrale, cioè recitazione di comportamenti, "rappresentazioni etiche" insomma, sebbene fatte all'insegna dell'*Instabilità dell'ingegno* (1635)¹⁴. Certo, sarebbe da notare che questo precetto retorico riconducibile ad Aristotele si manifesta, durante il Cinquecento, parallelamente a un altro aspetto che a questi venne attribuito sin dai primissimi anni del secolo, soprattutto nell'ambito del pensiero politico, e cioè che l'uomo fosse un animale sociale, quindi votato a manifestare e a realizzare la propria natura nell'aggregazione tra gli esseri della stessa specie e infine nella rete di relazioni sociali.

Questa dimensione politica che già nel Rinascimento era rifluita nella rappresentazione di una *cultura politica dell'intrattenimento*, con maggior forza e comunque in maniera più esplicita mi sembra che venga recuperata da Argan solo successivamente. Certo, già *L'Europa delle capitali* (1964) è nell'impianto stesso del volume, come nel titolo, un richiamo alla funzione sociale e quindi al progetto politico dello spazio urbano, e quindi dell'arte e dell'architettura. Una qualsiasi pagina dell'opera, infatti, potrebbe essere citata come esemplificazione. La mia attenzione è caduta, invece, sulle pagine dedicate alla monumentalità e alla "maniera grande", dove si legge a proposito della chiesa di San Pietro: «[...] *Bernini ha fatto qualcosa di più: ha sentito che un valore monumentale non può nascere dall'immaginazione o dall'ingegno di un singolo e si forma e matura lentamente nella coscienza collettiva: nel complesso dei suoi contributi all'assetto definitivo della basilica [...] ordina tutte quelle situazione in una prospettiva ideologica più ancora che spaziale*»¹⁵. L'individuazione in una "coscienza collettiva", che funziona da principio di unificazione ma ha anche capacità di ottimizzare il significato, fa dire ad Argan che il senso del monumentale è da considerarsi allegorico, cioè «*traduzione in figura di concetti astratti*»; e a loro volta questi concetti astratti sono il valore simbolico, cioè il significato convenzionale e anche pratico, che «*l'immaginazione sociale e politica*» attribuisce a dette figure. Insomma, per Argan la cultura barocca vuole consapevolmente adoperare l'arte, così come ogni altra tecnica dell'immagine e dell'immaginazione, quale strumento di comunicazione. In questa prospettiva si comprende perché l'esito della pratica

¹⁴ Sulla longevità del modello della *civile conversazione* si possono vedere, tra gli studi più recenti, gli interventi raccolti in *L'antidoto di Mercurio. La civile conversazione tra Rinascimento ed età moderna*, a cura di Nicola Panichisi, Firenze, Olschki, 2013. Solo a proposito delle teorie sul riso, per quanto riguarda l'estensione di quel modello all'oratoria, anche sacra, mi permetto di rinviare a FABRIZIO SCRIVANO, *Una certa idea del comico. Retorica e riso nella cultura del Seicento*, Pisa, Pacini, 2002, che raccoglie anche un'antologia di scritti di Aresi, Panigarola, Pallavicini, Tesauro, Bartoli, Brignole Sale.

¹⁵ GIULIO CARLO ARGAN, *L'Europa delle capitali*, in *Immagine e persuasione*, cit., p. 62.

artistica tenda inesorabilmente verso lo spettacolare: si tratta di creare le condizioni sceniche in cui l'idea si manifesti non tradotta in un codice conosciuto e dominabile ma in un'azione coinvolgente e fagocitante.

Come avevo detto precedentemente, Argan sarebbe tornato a elaborare una lettura della poetica tassiana in relazione al Barocco, confermando di credere in un tratto di continuità e di evoluzione storica del Barocco con i decenni della Controriforma. Il saggio cui faccio riferimento è quello del 1971¹⁶, che con molta evidenza riconduce il tema dell'immaginazione a quello della comunicazione; l'aspetto comunicativo dell'immagine e dell'immaginazione, infatti, avrebbe già con Tasso scalzato il primato della conoscenza, tanto che nel saggio si adombra una specie di conflitto profondo e insanabile tra l'idea rinascimentale secondo cui la tecnica è uno strumento della scoperta e quella barocca per cui la tecnica non è altro che esecuzione. Questa posizione sembra poter essere interpretata come una spia abbastanza evidente del fatto che Argan volesse, sotto il profilo storiografico, avvicinare il momento manierista, anche in istanze e in caratteri di certo non marginali come questo che riguarda le filosofie dell'immagine, a quello barocco, se non addirittura procedere verso una loro assimilazione.

Ma il punto di maggior novità interpretativa rispetto al saggio del 1957 non sarebbe tanto questo, che pure qui suona più esplicito, bensì qualcos'altro che riguarda il tema della sensazione. C'è una frase strana e difficile quasi all'inizio di questo saggio, una frase che poi viene ricostruita e quasi ripresa alla conclusione di esso: *«Il passaggio dal diletto all'utile, e cioè da un interesse sensorio a un interesse morale, consta di due momenti: l'appello ai sensi (il diletto) e, subito dopo, il suo affievolirsi per dar luogo ad un giudizio di valore ai fini dell'utile spirituale. Si ha così un processo di estinzione della perspicuità strutturale della forma e di designazione di una finalità, rispetto alla quale l'immagine è soltanto un tramite e quindi, più che un'immagine, un succedersi o trasmutarsi d'immagini»*. Apparentemente, sembra un modo più complicato soltanto per dire una cosa già sostenuta, cioè la distanza tra conoscenza e comunicazione. E sembra anche una complicata ginnastica mentale di cui non si comprende bene quale sia il punto nevralgico di controllo. Tuttavia mi sembra che segni un progredire della posizione arganiana, in quanto con una qualche evidenza tenta di inglobare i processi sensoriali nella strategia della comunicazione.

Così come nel primo saggio la funzione retorica dell'immagine suggeriva di considerare ciò che di argomentativo, e quindi di apparato discorsivo, ci fosse nella visione, questo secondo saggio sembra ugualmente cercare una dilatazione temporale, questa volta nella percezione, così che si possa attribuire all'immagine una specie di funzione narrativa tra la sollecitazione di uno stimolo sensoriale e la sua finalizzazione all'elaborazione di un giudizio.

¹⁶ GIULIO CARLO ARGAN, *Le arti figurative nel tardo Rinascimento e nel primo Barocco e la poesia del Tasso*, in *Premarinismo e pregongorismo*, Atti del convegno (Roma, 19-20 aprile 1971), Roma, Accademia dei Lincei, 1973; ora in GIULIO CARLO ARGAN, *Immagine e persuasione*, cit., pp. 10-18, da cui si estrae la citazione successiva di p. 12.

Non credo, sinceramente, che questo percorso di lettura ora proposto, condotto solo su alcuni testi di Argan, possa esaurire la complessità che egli andò costruendo in questa lunga fedeltà al Seicento. Mi sembra tuttavia utile nel mostrare almeno quanto Argan abbia condotto il discorso critico su due binari.

Percorrendo l'uno, si manifesta la necessità di segnare una sequenza storica che metta in rilievo i mutamenti epistemologici dell'immagine e le finalità del sistema delle arti. Su questo terreno si innescarono diverse tentazioni critiche di attribuire a questo o a quell'autore una relazione con i tratti astratti dei grandi momenti che la letteratura storiografica ha chiamato Rinascimento, Manierismo e Barocco. Le discussioni e le opinioni arganiane che ebbero per argomento Caravaggio, che ora non avrei intenzione di ripercorrere, se seguite potrebbero forse essere esemplificative di questa esigenza di ricollocare gli artisti nella successione storica. A quale funzione artistica associare Michelangelo Merisi? Con la rappresentazione della natura, con la drammatizzazione delle relazioni patemiche o con la teatralizzazione dell'evento?

Dall'altro lato, il lavoro critico di Argan segue appunto un altro binario, che sembra più legarsi a una ricerca sui modi in cui si formano i linguaggi figurativi. Credo che sia soprattutto in questa declinazione di studi che le riflessioni sul rapporto tra arti figurative e letteratura, tra immagine e immaginazione, tra retorica e politica furono elaborate e pensate criticamente.

Ovviamente, i momenti più produttivi di queste vie critiche furono nel loro incrocio.