

GIULIO CARLO ARGAN E

LE TECNOLOGIE PER I BENI CULTURALI



Locandina del Convegno 'Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell'arte' (Sapienza Università di Roma, 9 - 11 dicembre 2011).

di Francesca Salvemini

Sul Web l'archivio personale di Giulio Carlo Argan, il carteggio inedito una risorsa digitale da inserire in linkografia tra i siti di ricerca realizzati nello scorso decennio: la Biblioteca Digitale, Fonti per la storia dell'arte, la Fototeca Digitale, la Carta del Rischio del patrimonio e Calcographica per la grafica e l'incisione. I sistemi degli Istituti centrali che con i Poli museali in rete del MIBAC, la Fototeca Hertziana e la Fondazione Federico Zeri di Mentana con sede a Bologna sono i repertori dell'arte italiana in consultazione digitale, implementati su database con scheda grafica ICCD assimilata ai criteri unificati di esposizione virtuale permanente (Archeoguide 2002).

L'edizione digitale dell'archivio personale di Giulio Carlo Argan fra le iniziative promosse nel convegno internazionale *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell'arte*, che si è tenuto alla Sapienza a dicembre 2010, in tema di tecnologie e procedure di archiviazione ed editing di beni culturali: il manuale di *Storia dell'arte italiana* di Argan (1909-1992) edito da Sansoni nel 1968 ha avuto per la storia dell'arte e per intere generazioni di studenti e studiosi un significato analogo all'avvento del *technicolor* nella storia del cinema. L'introduzione della tecnologia del colore nella documentazione fotografica e filmica era stata al centro di dibattiti accesi infine stimolanti la fondazione, dall'unificazione del Gabinetto fotografico nazionale e dell'Ufficio del catalogo della Direzione generale delle belle arti, nel neonato Ministero per i beni culturali e ambientali nel 1975, di un'istituzione metodologicamente avanzata, l'Istituto centrale del catalogo e della documentazione. Nodale nel dibattito di cui lo stesso Argan era stato protagonista, dotato di autonomia rispetto ai cataloghi delle fondazioni europee nella programmazione e nella redazione dei criteri e dei modelli di catalogazione da estendere ai fondi fotografici museali, era istituito per la consistenza e il 'corpus' delle schede e delle fotografie raccolte, non seconda in Italia e in Europa all'Archivio Alinari, all'Istituto Storico Germanico, alla Biblioteca Hertziana, alla Fondazione Herbert Horne a Palazzo Corsini, alla Fondazione Longhi a Firenze, per la formazione di una banca dati di peculiarità territoriale nazionale e internazionale. Focalizzata alle metodologie e alle tecnologie di catalogazione, apriva alle tecniche e ai materiali in arte, architettura, archeologia e paleontolo-

gia cosiddetti 'arti minori', cui l'attenzione dello storico era sempre rivolta, includendovi l'incisione, i manufatti preistorici ed etnografici, gli arredi liturgici, l'effimero della fotografia e la pianificazione urbanistica e territoriale dell'aerofotografia. Il gigantismo dell'accezione di bene culturale subiva negli anni Ottanta un'inversione di tendenza, confluito il Gabinetto delle Stampe nell'Istituto Nazionale della Grafica: era divenuta avveniristica l'aggregazione delle altre tecniche di documentazione. Destinati gli oggetti d'arte contemporanea, di progetto architettonico e di *design* all'esposizione temporanea, veniva avviata la collazione permanente di fondi storici fotografici, implementata attualmente alla Fondazione Federico Zeri a Mentana. L'Istituto di cui Argan era stato fautore ha ampliato in Italia il campo della ricerca di restauro conservativo al materiale per antonomasia della pellicola bianconero e colore e della diapositiva e alle tecnologie di duplicazione delle lastre al bromuro e al collodio, di radiografie e infrarossi, come della carta fotografica - criteri simili nel processo identificativo virtuale di gelatine, albumine e collotipi vengono adottati dalla George Eastman House, Rochester, sui fondi Kodak - finendovi per prevalere la determinazione, classificazione, diffusione e ricezione computerizzata delle arti visive storiche, parallelamente finalizzate alla prevenzione giurisdizionale del rischio, dettagliato sul campo dell'indagine di laboratorio di analisi chimico-fisica dalla Carta del Rischio del Patrimonio dell'Istituto Centrale del Restauro. Nella convinzione che l'unicità dell'opera d'arte fosse storicamente dipesa dalla sua riproducibilità tecnica, cioè dal fatto di essere stata imitata e di essere a sua volta idea ed inter-

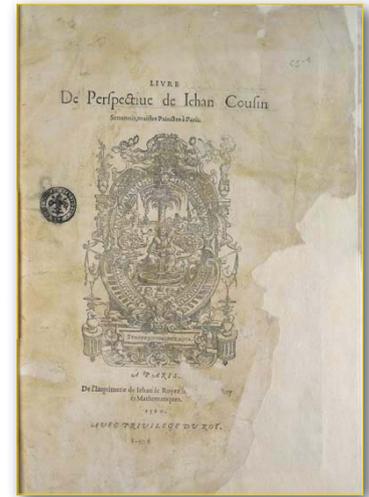
pretazione, in una parola replica, e che la fruizione oltre la sua durata materiale non dovesse sminuirne l'identificazione, consisteva l'impegno di critico e di intellettuale di Argan, che ai contemporanei e alla fotografia aveva esteso nel 1970 un testo scolastico, emergendo la periodizzazione storico-fotografica di Carlo Bertelli e Giulio Bollati negli *Annali della Storia d'Italia* del 1979 e le note storiche alla *Teoria del restauro* di Cesare Brandi di Alessandro Conti nella *Storia dell'arte italiana* del 1981. Il presupposto della riconoscibilità materiale dell'autografia nelle riproduzioni, come della diversificazione semantica di significato e di contenuto, erano ancora una volta tecnologicamente mediatici: irrisoria la tecnologia del *microfilm* in confronto ai *mass media*, l'acquisizione del dato veniva restituita dai *bits* e dai *pixels* dell'era digitale. Quanto fosse stata strutturalista l'autonomia storica di Giulio Carlo Argan e la coscienza laica che l'opera d'arte, fruizione del gusto e del giudizio nella *Storia della critica d'arte* di Lionello Venturi, fosse documento creativo oggetto di contraffazione ideologica, che Giacomo Manzù aveva in una replica occasionale tacciato di anti-crocianesimo, di "capriccio" barocco per la sua tendenziosità, era riposto nella dialettica del discorso autonomamente sviluppato dalle immagini. La "perspective aérienne la diminution des teintes & des couleurs" dei *Principes* di André Félibien des Avaux, editi a Parigi nel 1676, designava nella *Storia dell'arte italiana* il bello leonardesco² nell'accezione di atmosfera dello sfumato: "Ciò che chiamerà "prospettiva aerea" non è altro che la misura delle distanze in profondità secondo la densità e il colore dell'atmosfera interposta: sicché tutte le cose ci appariranno avvolte, velate, sfumate", la rarefazione di tinte e di colori nell'aria e la maggiore o minore intensità di luci, ombre e colori delle figure nel paesaggio dell'VIII Regola: "... i colori perdono di timbro e intensità con la distanza a causa del mezzo diafano o mezzo denso o spatio denso, cioè l'interposizione dell'aria, tanto più grassa se vicino alla terra da alterare la vista del colore". Le "tarsie" della prospettiva brunelleschiana del Battistero di S. Giovanni a marmi bianchi e neri con luci e nuvole specchiate nell'argento, che per Félibien "... n'étoient quasi que de blanc & de noir" la prospezione della scienza geodetica del paesaggio a volo d'uccello, dall'imprimatura a tempera alla trasparenza delle mestiche ad olio nel timbro di colore più o meno intenso dei corpi e delle ombre, dalla 'tempera grassa' all'olio magro' della pittura tonale della *Pala di Castelfranco* di Giorgione, l'itinerario delle tecniche della terminologia estetica del viaggio in Europa di Argan. L'accurato rilievo fotografico, che per Adolfo Venturi e Roberto Longhi era stato documentazione, il correttivo permanente della catalogazione al fenomeno perenne dell'esportazione clandestina delle opere d'arte italiane. Dalla 'conquête de guerre' napoleonica - cento i quadri restituiti da Antonio Canova nel 1815 ai musei del Campidoglio e del Vaticano - sancita dal Trattato di Tolentino del 19 febbraio 1797, nel resoconto dell'*Histoire de la peinture en Italie* di Stendhal del 1817, con prefazione di Argan e *Repertorio delle opere citate* di Bruno Contardi alla traduzione italiana del 1983: "Les alliés nous ont pris 1150 tableaux. J'espère qu'il me sera permis de faire observer que nous avions acquis les meilleurs par un traité, celui de Tolentino. Je trouve dans un livre anglais, et dans un livre qui n'a pas la réputation d'être fait par des niois, ou des gens vendus à l'autorité: The indulgence he [Napoleone. Ndr] showed to the Pope at Tolentino, when Rome was completely at his mercy, procured him no friends, and excited against him many enemies at home. Edinburgh Review - Décembre 1816, page 471 (trad. it.: *Gli alleati ci hanno preso millecentocinquanta quadri. Mi sia consentito osservare che avevamo acquistato i migliori con un trattato, quello di Tolentino. Ho letto in un libro inglese, che sicuramente non è scritto da ingenui o da gente venduta all'autorità*)", a Luigi Lanzi, la ricognizione dell'arte italiana nei musei internazionali nella polemica con i 'longhiani' e Federico Zeri era stata ricerca dell'intenzionalità

dell'arte e storia della sua fruizione.

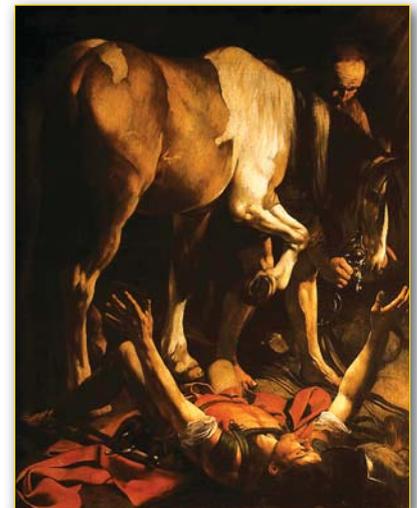
Nel 1916 la Conversione di S. Paolo in casa Balbi a Genova era riferita da Longhi ad Orazio Gentileschi: "anche le altre attribuzioni a Caravaggio nei palazzi genovesi possono essere risolte in favore di Gentileschi se non la Conversione di S. Paolo", e perduta la pala all'altare della Basilica di S. Paolo in Giovanni Baglione: "Gli [Gentileschi. Ndr] fu concesso un Quadro grande nel tempio di S. Paolo fuori di Roma [...] la tela al Nebbia fu tolta e al Gentileschi mandata, in cui egli dipinse la conversione di S. Paolo con quantità di figure, e con il Christo in aria

ove sono Angeli, e Puttini (come hora si vede) a olio fatti, nell'edizione del 1674 del *Nuovo studio* di Filippo Titi: "... un altro Altare simile il di cui quadro dipinse Orazio Gentileschi", nel 1763 e nell'edizione dell'anonima *Roma antica, media e moderna* del 1775: "...la Conversione di S. Paolo da Orazio Gentileschi istaurata da Giuseppe Ghezzi." Del 1940 *Il Caravaggio e la critica del Seicento* di Argan su *Corrente di vita giovanile*, la Conversione di Saulo (*Atti degli Apostoli*, 26:16) su tavola nell'articolo *Un'ipotesi caravaggesca di Parallelo* nel 1943, esposta a Genova da Antonio Morassi nel 1947 nel *Catalogo della Mostra della pittura del Seicento e del Settecento in Liguria*, e nelle *Notes sur le Caravage* di Arts Plastiques del 1948, era pubblicata Odescalchi Balbi nel *Caravaggio* del 1951 tra le opere attribuite non ricordate dalle fonti da Lionello Venturi: "G. C. Argan ha datato quest'opera come la prima del Caravaggio a noi conosciuta", datazione che la *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* del 1951, inserendo l'opera come redazione, precisava essere stata anteposta nel 1948 da Argan "dal tempo della fuga da Roma [...] verso il 1588 al termine del suo alunnato presso il Peterzano", discussa ed esposta fra i laterali d'altare romani a Caravaggio, secondo Mancini e Baglione rifiutati e in case private. Le stesse *Vite* del 1642 di Giovanni Baglione, specificando il rifiuto del committente: "Nella Madonna del Popolo a man diritta dell'altar maggiore dentro la cappella de' Signori Cerasi sù i lati del muro sono di sua mano la Crocifissione di s. Pietro e di rincontro ha la Conversione di s. Paolo. Questi quadri prima furono lavorati da lui in un'altra maniera, ma perché non piacquero al Padrone, se li prese il Cardinale Sannesio; e lo stesso Caravaggio vi fece questi, che hora si vedono, a olio dipinti, poiché egli non operava in altra maniera;...", descrivevano nella chiesa la *Crocifissione* di S. Pietro e la *Conversione* di S. Paolo.

Nei tempestivi manoscritti di Giulio Mancini: "al popolo



Jean Cousin de Sens, Libro di prospettiva - 1560



Caravaggio, Conversione di S. Paolo, S. Maria del Popolo.

la cappella del Cerasi", nel 1928 Roberto Longhi: "... la cappella dei SS. Pietro e Paolo [...] senza traccia delle innovazioni compiutevi - dopo quella data [1600], dunque, ed entro il 1601 - per volere di Tiberio Cerasi." Nel 1943 sulla scena internazionale ricordato da Longhi "del Gentileschi" il "quadro da stanza" nella veduta di Pier Francesco Garola alla Galleria Sabauda sul pilastro del transetto, più di una le Conversioni nella Basilica. La tavola di Palazzo Odescalchi (*Atti degli Apostoli*, 22: 6-11), edito nel 1624 il *De Pictura sacra* di Federico Borromeo, anacronismo nel saggio *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama* di Bernard Berenson, era restituita dal testamento Balbi del 1701 (1682) alla bibliografia delle raccolte genovesi nel 1951. Nel 1956 per Luigi Salerno idiografo corrotto il testo manciniano nella stesura che precisava: "... al popolo la cappella del Cerasi, molti quadri privati in casa Mattei, Giustiniani e Sennesio (con molti quadri privati che si vedono per questi studij privati, et in particolare card. Senesio, che sono copiati e ritoccati da quelli che sono nella Madonna del Popolo nella cappella del Prato [nota 898: per Ceraso]). Nel 1756 il *Voyage d'Italie* di Nicolas Cochin, escludendo Roma dall'itinerario, da destinare ad una guida a parte, avvertiva di aver tradotto dall'italiano il catalogo del Palazzo di Giacomo Balbi, dove a Genova era: "Un grand tableau représentant la Conversion de Saint Paul, de M. A. da Caravaggio" e nel 1780 l'*Istruzione* di Carlo Giuseppe Ratti nel Palazzo di Francesco M. Balbi: "E' qui sorprendente nella principal facciata un quadro di Michelangelo Caravaggio mostrante la caduta di S. Paolo". Il dettaglio agiografico della tavola Odescalchi della Cittadella damascena dalla roccia di Al-Sakhra, discretivo della preconizzazione della chiesa di Antiochia nella Conversione della Cappella Paolina in Vaticano, la supposeva eseguita a Roma.

Nella *Memoria* (1620) di Gaspare Celio del 1638 a S. Maria del Popolo: "Con le attioni di S. Paolo", nel *Ritratto di Roma moderna* del 1638 di Pompilio Totti: "... e la cappella de' Cerasij è pittura del Caravaggio." Il *Microcosmo della pittura* del 1657 di Francesco Scannelli: "Nella Chiesa della Madonna del Popolo nella Capella della parte destra della Maggiore [tribuna. Ndr] vi sono due quadri dalle bande, l'uno coll'istoria della Crocefissione di S. Pietro, e l'altro della Conversione di S. Paolo, essendo la tavola di mezo d'Annibale Carracci." Giovan Pietro Bellori nelle *Vite* del 1672: "Nella chiesa della Madonna del Popolo entro la cappella dell'Assunta dipinta da Annibale Carracci, sono di mano del Caravaggio li due laterali, la Crocefissione di san Pietro, e la conversione di San Paolo, la quale historia è affatto senza attione", Joachim von Sandrart e Filippo Baldinucci: "... è la Crocefissione di S. Pietro e la Conversione di S. Paolo nella Madonna del Popolo." Sannesi³ la villa romana seguita dall'Odescalchi al principio della Via Flaminia nell'*Accurata e succinta descrizione topografica di Roma moderna* di Ridolfino Venuti edita nel 1767, in cui le tele a S. Maria del Popolo nella cappella dalla volta di Innocenzo Tacconi⁴ su disegni di Annibale Carracci, che vi eseguì la pala d'altare, e dedicata nel 1606⁵, erano dette restaurate: "L'Assunta nella prima Cappella della parte sinistra [del coro. Ndr], è dell'insigne Annibale Carracci; le pitture laterali sono di Michel'angelo da Caravaggio; ma questi tre Quadri nel ripulirli si sono molto deteriorati." Doppiamente inedita da Cochin la bellezza della sequenza dei primi anni del Seicento di San Paolo trentenne storico protagonista caravaggesco nella *Conversione* a S. Maria del Popolo e nella *Morte della Madonna* al Louvre, con la *Madonna dei Palafrenieri*, il *Riposo* e il *S. Francesco* tra le tele asportate dalle chiese, del Caravaggio di S. Maria del Popolo Luigi Lanzi lasciava parlare Scannelli e Baldinucci. La *Madonna di Loreto* a S. Agostino e la *Deposizione* a S. Maria in Vallicella nel suo commento laconico "Poche tavole ne ha Roma" e, estense il S. Agostino⁶ riverso sul libro sopra un masso nel 'Tolle lege Augustine', smembrata la collezione Giustiniani⁷, Caravaggio "Per lo più servi alle quadriere"

ricordando tra queste la Borghese e la Pamphilj. Nel 1968, nel contesto della storiografia europea dei capolavori della *Storia dell'arte italiana* di Argan, la continuità storica delle Scritture della "Crocefissione di San Pietro" (*Vangeli*, Giovanni, 21: 18-19) e della "Vocazione di San Paolo" (*Atti degli Apostoli*, 9: 4-6), "istantaneo" l'asincrono dell'intervallo di tempo tra la velocità della luce che ha azoppato il cavallo e del suono della voce divina udita dal giovane S. Paolo sulla via di Damasco, diacronico ai due Apostoli ritratti alla loro rispettiva età simultaneamente nella *Morte della Madonna*.

NOTE

1. A. Félibien des Avaux, Des Principes de l'architecture, de la sculpture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts, Paris 1676 [Nome autore per esteso nel privilegio], c.688: "On appelle particulièrement Perspective lineale la diminution des lignes, & Perspective aérienne la diminution des teintes & des couleurs."
2. Il Trattato della pittura edito a Parigi nel 1651 da Raphaël Trichet du Fresne e, in francese, da Roland Fréart de Chambray (DBI, alla voce).
3. ASC, Arch. Urbano Sez. 44, 10, Notaio Cesare Colonna: Inventario stilato dal 19 febbraio al 2 aprile 1644 dei beni di Francesco Sannesi: 'Inventarium pro Ex. mis DD. De Sannesijs. Die 19.a Febrarjij 1644 [...] Doi quadri grandi in tavola che rappresentano un S. Pietro crocifisso e l'altro la Convers. ne di S. Paolo scormiciati, e filettati d'oro'.
4. Giovanni Baglione nella Vita del 1642, riportata da C. C. Malvasia: "Questi [Innocenzo Tacconi] dipinse, & aiutò Annibale in molte cose, che egli operò in diversi tempi, ma particolarmente nella Chiesa della Madonna del Popolo, ove stanno i padri di s. Agostino della Nazione Lombarda, dentro la Cappella de' Signori Cerasi, fece nella volta sopra l'altare quelle tre storielle, cioè nel mezzo l'incoronazione di Maria, Regina degli Angeli, e del Cielo. Alla man dritta s. Pietro Principe de gli Apostoli all'ora, che N. S. Giesù Christo con la Croce in spalla gli apparve. E nella mano stanca, quando s. Paolo Dottore delle genti fu rapito al terzo Cielo, tutt'e tre in fresco dipinte da Innocentio, con li disegni di Annibale Carracci; e vi si è portato molto bene."
5. Arch. Gen. Agostiniani, Convento santa Maria del Popolo, M 35, II, c. 598: 'Hieronimus Cardinalis Pamphilus S. mi D. N. Papae Vicarius Generalis. Admodum Ill.mo et Rev. mo P.D. Alexandro De Torre ep.[iscopo] [...] ut Ca[...] Assumptionis Beatissimae Mariae Virginis sit[is] in etc[lesia] Beat. Mariae de Populo consecrare possit et valeat [...] sitae licentiam damus et concedimus [...] Romae die XI mens.[is] [...]bris 1606 [...] Petrus Razziolus Sec. Rius.'
6. F. Scannelli, Il Microcosmo della Pittura, Cesena 1657: "...e dello stesso Michelangelo primo capo de' naturalisti stanno in pubblica vista della Città di Roma la maggior parte, ed anco le migliori del suo qualificato pennello [...] un Quadro d'un S. Agostino di meze figure al naturale, il quale sta rivolto con la penna in mano in atto spiritosissimo, che palesa vivezza, e verità veramente insolita, e rara, come un'altra meza figura, garimante di grandezza simile con S. Sebastiano ignudo, la quale dimostra oltre la solita forza, e rilievo della maniera, una tal gratia, delicatezza, e maggior decoro, che forse non hà palesato in altro suo dipinto del S. Agostino." (Longhi 1943). Una copia del S. Agostino nella Certosa di Pavia a figura intera.
7. Tra i dipinti a Roma 'le Songe' con il dettaglio della sfera armillare.

ABSTRACT

G.A. Argan: *technology and cultural heritage*
Existential and aesthetic, excited by the naturalism of Lucrezio, in the 'Storia dell'arte italiana' of G. C. Argan nel 1968 the rain storm, in the perspective of lagoon of Po river lightened up by the thunderbolt, of the 'Tempest' of Giorgione. The sweetness of Creusa on the horizon of Aeneas, the pastoral "imago" of 'Asolani' of Pietro Bembo, dedicated on 1504 to Lucrezia Borgia: "Né mai s'inlaga mar senza tempesta." In the 'Notizia' of M. Michiel, published on 1800, la 'tempesta, cun la cingana e soldato', the 'Gypsy' of Giorgione, on 1530 belongs to Vendramin. The 'Prodigal son' of 'Fortune-teller' and 'Cardsharps' of Caravaggio, the 'pietas' of 'S. Paul Conversion' in the critics of G. C. Argan, will become in the Seventeenth Century as the 'Game' and the 'Gypsy', by dazzle and refractive of 'Tempest' and Earth's curve by crater of Etna in the 'Three Philosophers' in Vienna, the science of Perspective of Plato, Aristotle and Strabo, the School of Athens by 'De Aetna' of Pietro Bembo of 1495.

PAROLE CHIAVE

Argan, tecnologia del colore, archivi fotografici, catalogo.

AUTORE

FRANCESCA SALVEMINI
 FSALVEMINI@FASTWEBNET.IT

Domus dei Tappeti di Pietra

sito archeologico inaugurato il 30 Ottobre 2002
dal Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi.



www.ravennantica.it


RAVENNANTICA
Fondazione Parco Archeologico di Classe