

Predella journal of visual arts, n°36, 2014 - Monografia / *Monograph* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini,
Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Riccardo Venturi

Cura redazionale e impaginazione / *Editing & Layout:* Paolo di Simone

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

In copertina: Domenico Morone (attribuito a Vittore Carpaccio da Roberto Longhi), *Torneo dei soldati romani alla presenza delle sabine*. Londra, National Gallery

pubblicato nel mese di Aprile 2016 / *published in the month of April 2016*

Una polemica situata e da situare. 1963: Lonzi vs. Argan

A sharp disputation occurred in December 1963 between Carla Lonzi, art critic and pupil of Roberto Longhi, and Giulio Carlo Argan, maybe the most influential art historian in Italy at the time, Lionello Venturi's heir at La Sapienza University in Rome. Lonzi strongly refused Argan's ex cathedra attitudes, that seemed highly instrumental and authoritative to her. But her polemic against cultural patriarchy went beyond Argan and invested her master and mentor, Roberto Longhi himself. Argan never replies to Lonzi. But precisely his silence discloses both cultural and political ambiguities. Argan's positions on contemporary art are deeply rooted in topics about Nation and Primacy developed in the late Thirties, when he was particularly close to Longhi and to the then Italian minister of culture, Giuseppe Bottai. Through Argan, conventionally opposed to Longhi, Longhi's inheritance appears much more complex and politically involved than his postwar self-stylization in terms of "straight connoisseur" allows us to consider.

Gli italiani sono un popolo fiacco, profondamente corrotto dalla sua storia recente, sempre sul punto di cedere a una viltà o a una debolezza. Ma essi continuano a esprimere minoranze rivoluzionarie di prim'ordine: filosofi e operai che sono all'avanguardia d'Europa
Giaime Pintor, *Lora del riscatto*, 1943

Nell'Italia repubblicana la lotta politica ha assunto tali caratteri che una destra di tipo classico, tradizionale, una destra sul tipo della destra storica, perbenistica, è impensabile perché subito tacciata di fascismo
Renzo De Felice, *Intervista sul fascismo*, 1976

Di fatto la generazione nostra, la compagnia nostra torinese degli anni Venti, politicamente aveva esaurito il suo compito nel 1945
Carlo Dionisotti, *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, 1988

A tutta prima potrebbe sembrare che la polemica che oppone Carla Lonzi e Giulio Carlo Argan, nel dicembre 1963, costituisca un episodio tra i tanti nella contrapposizione tra scuole. E in definitiva: critica e storica dell'arte, allieva essa stessa di Roberto Longhi, Lonzi non contesta forse a Argan, come già Longhi aveva contestato a Lionello Venturi, l'attitudine a interpretare «in assenza delle opere»¹?

Una ricostruzione più approfondita, resa possibile anche dalla consultazione di corrispondenze lonziane inedite, rivela tuttavia che il gioco delle parti è più complesso. Lonzi insorge contro (quello che a lei pare) l'autoritarismo di Argan in un momento di grave crisi del suo rapporto con Longhi, quando l'intera istituzione accademica le sembra precludere una ricerca veridica e sincera: non c'è dubbio che il rifiuto del «patriarcato» culturale, non ancora formulato nel 1963 in termini di teoria femminista ma già ben desto, si alimenti della profonda irritazione nei confronti del maestro e mentore e delle sue politiche accademiche². Ma è soprattutto l'eredità di Longhi ad apparire molteplice e ambivalente, assai più composita e politicamente connotata di quanto la semplice riconduzione postuma a pratiche di *connoisseurship* lasci supporre.

Come vedremo in seguito, Argan si avvicina a Longhi sul finire degli anni Trenta, al momento della pubblicazione del *Carlo Carrà* longhiano e della comune collaborazione ministeriale. Trae dalla relazione con il collega più anziano un durevole interesse per la questione dell'arte nazionale o del classicismo latino e mediterraneo³: tema che non possiamo certo considerare venturiano e che continuerà a orientare le posizioni dello storico dell'arte torinese, questa la mia tesi, anche nel dopoguerra, riproponendosi infine, in forma implicita, nella difesa dell'arte programmata.

Nel saggio che segue non cercherò certo di reclutare Argan tra i «longhiani», magari dissimulati - la pretesa stessa sarebbe risibile. Intendo però introdurre un elemento di piccolo soqquadro nella più ortodossa topografia accademica, che raggruppa sommariamente; e contribuire a articolare un rapporto che non vive (come spesso si assume) di sola opposizione⁴.

Nel polemizzare con Argan, Lonzi non mostra di coglierne la profonda inquietudine identitaria né l'adesione (a suo modo patriottica) allo «stile tragico» così potentemente evocato, alcuni decenni prima, da Longhi stesso. Possiamo tuttavia supporre che il suo atteggiamento di radicale contestazione non sarebbe mutato: l'atteggiamento dello storico e critico più anziano le pare odiosamente prescrittivo.

Si tratta per me di restituire le premesse storico-ideologiche di uno scontro che ha ricevuto ben scarsa attenzione malgrado la notorietà dei contendenti e l'importanza della posta in palio - la definizione dell'attività critica e il rapporto tra critica e università. E di situare queste stesse premesse nel contesto di biografie (e generazioni) intellettuali quanto più possibili diverse, per più versi opposte. Sapremo così misurare meglio l'ampiezza, l'evoluzione e la polivocità del magistero longhiano: in prevalenza metodologico (o poetico-critico) per Lonzi, politico-culturale per Argan.

Quale destinatario per la critica d'arte?

Nel 1963, a una data cruciale nella storia del paese, Argan lancia un ambizioso progetto politico-culturale in occasione del convegno sull'arte programmata da lui stesso curato a Verucchio, nei pressi di Rimini. Sembra rivolgersi alle classi dirigenti piuttosto che a artisti e critici. Incita a riconoscere le «ragioni del gruppo» e l'impellenza del «futuro tecnologico». Chiama il «metodologo» a coordinare l'attività degli artisti⁵. Sceglie di sacrificare il «talento» individuale al proposito politico-culturale⁶.

Non si tratta di un'iniziativa estemporanea: l'attività dei primi collettivi artistici impegnati in sperimentazioni «gestaltiche» (formulazione che Argan preferisce) o cinetiche, come i Gruppi T e N in Italia, il Gruppo Zero in Germania, è già avviata con successo già da alcuni anni in tutta Europa. Ma è nuova l'impellenza politico-culturale che Argan associa a un processo applicato e collettivo, diretto dal «metodologo» e disciplinato da regole.

Ha modo di esporre le sue tesi a un pubblico più ampio intervenendo sul quotidiano «Il Messaggero»: firma editoriali perentori in sostegno della ricerca di gruppo⁷. La polemica è immediata e sale da più parti. Insorgono contro Argan giovani artisti come Luciano Fabro o ex di *Corrente* come Emilio Vedova, e perfino artisti ottici come Getulio Alviani o collettivi programmati (il Gruppo T) rifiutano il disegno di normalizzazione. In dicembre una giovane critica e storica dell'arte contesta duramente l'autore di *Salvezza e caduta nell'arte contemporanea* sul quotidiano socialista «L'Avanti»⁸.

Allieva di Longhi come già ricordato, Lonzi è compagna di studio di Marisa Volpi, con cui ha condiviso precoci pellegrinaggi di formazione attraverso i musei del nord Europa, amica di artisti e collaboratrice di Luciano Pistoia alla galleria Notizie di Torino. Nel 1963 la sua notorietà è circoscritta. L'attività di cronista e critica sulle pagine di «Paragone» e «L'approdo letterario»⁹ le ha tuttavia guadagnato stima e attenzione in una cerchia prestigiosa. In costante movimento tra Roma, Milano, Torino conosce gli argomenti di cui scrive per esperienza diretta. Ha una prosa accessibile, sprovvista di gerghi o terminologie. Con Longhi, che la sostiene, intrattiene una vivace corrispondenza. Nei brevi testi che precedono le interviste di *Autoritratto* Lonzi mostra di muoversi con disinvoltura tra artisti, opere e movimenti della storia dell'arte europea otto-novecentesca, attenta a preservare la «sensualità» dell'immagine¹⁰ e i caratteri individuali dell'esperienza artistica contro propositi di eterodirezione¹¹. L'incontro con Michel Tapié le rivela una «personalità storica che ha vissuto l'avventura» e condiviso «il rischio degli artisti, [...] le stesse interne ragioni»¹². Esprime dissenso nei confronti della critica accademica,

affetta a suo avviso dall'indebita contiguità tra «vita e ideologia»¹³; e si rivolge fiduciosamente al mercato¹⁴.

La polemica contro Argan è priva di cautele ma ben portata, incurante di cerimoniali accademici e considerazioni di opportunità. Muove dalla convinzione che il sostegno alle «poetiche di gruppo» sia strumentale e non possa condurre a nient'altro se non al «potenziamento degli strumenti di potere». Il breve testo pubblicato sull'«Avanti», dal titolo *La solitudine del critico*, documenta la frattura operatasi tra cerchie, comunità, generazioni. Se «il critico, abituato ai privilegi istituzionali, si illude di una veggenza e di una facoltà particolare di coordinamento dei dati della realtà, [...] compie un gesto angosciato e angosciante».

La questione è etica e politica insieme: la critica d'arte accademica le sembra inattendibile sotto profili molteplici. Ne consegue che, ai suoi occhi, «la fortuna del critico militante appare ormai interamente affidata alle risorse di un ambito e di una vicenda personali»¹⁵. L'attività critica può sopravvivere solo come testimonianza, muovendosi su piani argomentativi che intreccino in modo persuasivo (e tutt'altro che autoindulgente) diario intimo e inchiesta¹⁶.

Al potere di selezione Lonzi oppone l'esigenza di condivisione; all'intellettuale designato il critico-scrittore. Rigetia punti di vista marxisti e appare refrattaria a considerazioni istituzionali. Esige «autenticità» nel momento in cui strategie di marketing più determinano carriere e reputazioni (riconoscerà lei stessa l'anacronismo in un breve giro di anni) e si ritrae progressivamente dalle istanze scientifiche e divulgative che sorreggono l'attività accademica¹⁷. Adotta una prospettiva per così dire separatistica, trans- o post-identitaria, sostanziata da letture antropologiche¹⁸: la comunità degli artisti, ai suoi occhi, risponde a norme, interessi, istanze inassimilabili e non rappresentate politicamente. La nazione (o «patria») storica o linguistica non esiste, così come non esiste una sfera pubblica¹⁹.

Argan non replica a Lonzi. Eppure avrebbe potuto spiegare perché, a suo avviso, i caratteri «conoscitivi» o la «volontà di chiarezza» appartengano così intimamente alla tradizione italiana. O perché sia così urgente che gli artisti siano «coordinati» dal «metodologo», garante della ricerca e depositario dei protocolli, il solo, ai suoi occhi, in grado di prevenire derive individualiste e un'eccessiva frammentazione di «stili», «mode» e linguaggi.

Le argomentazioni di Argan sull'arte programmata sono storicamente fondate e elaborano l'impasse post-informale indagata in dettaglio in *Salvezza e caduta nell'arte contemporanea*. Presuppongono un atteggiamento di radicale pessimismo sul mercato dell'arte e introducono perplessità generali sulle sorti della cultura umanistica nel contesto della società industriale. Rinviano tuttavia, pur senza mai dichiararlo, a punti di vista politico-culturali iscritti in profondità nella

cultura storico-artistica italiana degli anni Trenta, punti di vista che avrebbero avuto necessità, a distanza di decenni, di essere drasticamente modificati, discussi e corretti e che implicano idee (o meglio: *un'idea*) di nazione. Ma che il più illustre storico dell'arte contemporanea del tempo rifiuta invece di considerare pubblicamente, destando incomprendimento e rifiuto²⁰.

Archeologie

Nel corso degli anni Trenta, giovane funzionario del Ministero dell'educazione popolare, Argan appare pienamente convinto della validità del modello centralistico, efficientista e tecnicista di Giuseppe Bottai, responsabile del dicastero. L'ordinamento corporativo proposto da Bottai per gli artisti plastici, che Argan mostra ripetutamente di apprezzare²¹, mira a tutelare questi stessi dall'aggressività dei processi economici (le «speculazioni») e dalle «mode culturali»²². I suoi interventi politico-culturali si inseriscono nel dibattito sullo stato corporativo e il «primato» dello stato etico sulle democrazie liberali. Al convegno milanese dell'Istruzione artistica del 1940 Argan si schiera a favore dell'ordinamento sociale corporativo, la «terza via» aperta dalla «rivoluzione fascista»²³ al di là di capitalismo e comunismo. Non si distaccherà neppure in seguito, al crollo del regime e all'instaurarsi di un moderno sistema dell'arte contemporanea in Italia, da modelli «etici» e a guida pubblica di organizzazione economica e sociale²⁴.

Nella seconda metà degli anni Trenta, per intima persuasione non meno che per necessità, Argan dialoga con quanti, all'interno delle istituzioni e in condizione di deliberare, aprono a un moderato dissenso, discutono di «primato» o si adoperano per dare collocazione istituzionale alle élites culturali. Crede nella contiguità tra alta cultura e militanza, sul modello gentiliano; e non rifiuta una sponda all'opposizione interna al regime, alle inquietudini «realiste» dei «milit[i] d'una rivoluzione in atto», i «costruttur[i] dell'Impero»²⁵.

Il tema della nuova classe dirigente, rilanciato da Bottai, gli è congeniale, ed è probabile che, se non la «necessaria violenza», certo l'invocazione allo «sviluppo di aristocrazie né ereditarie né elettive ma sorte dall'ingegno e dal lavoro» non lo lasci indifferente²⁶. Tralascia però qualsiasi enfasi sui miti totalitari che il ministro esorta artisti, scrittori, intellettuali a reinterpretare nel proposito di opporre all'egemonia tedesca una ritrovata vitalità culturale italiana; e non partecipa in nessun modo all'elaborazione del mito razziale²⁷. La politica della cultura è il solo ambito entro cui sia disponibile a discutere di «primato».

La polemica *entre-deux-guerres* contro avanguardie storiche, Dada e surrealisti

(condotta da punti di vista spiccatamente identitari) costituisce la premessa storico-ideologica delle posizioni di Argan sull'arte programmata²⁸. Che tale polemica abbia avuto origine nel contesto di un dibattito remoto e ideologicamente connotato impedisce però che le sue ragioni siano enunciate in modo esplicito e la loro necessità, se tale, riconosciuta a distanza di decenni.

L'impegno di Argan per una cultura nazionale matura nei pressi dell'esortazione venturiana all'«orgoglio della modestia». Si consolida poi nel corso dei secondi anni Trenta, quando all'autorità di Venturi si affianca (e in parte si sostituisce) quella di Longhi.

La pubblicazione della monografia dedicata a *Carlo Carrà* segna il momento di massima vicinanza tra Argan e Longhi²⁹. Argan recensisce il *Carrà* sul *Popolo d'Italia*. Le distanze tra i due critici diverranno incolmabili in un breve giro di anni: tra 1937 e 1938 collaborano però assieme al Ministero dell'educazione popolare e sono tra i riferimenti più ascoltati (oltreché di Bottai) del direttore generale, Marino Lazzeri³⁰.

Nel recensire la monografia Argan si tiene accortamente a distanza dalle «equivalenze» del critico più anziano. Accoglie però il ragionato punto di vista antifrancese e rilancia il proposito di consacrazione: lo studio longhiano impone Carrà come riferimento canonico dello stile «severo» nazionale³¹. A questa data la posizione di Argan appare stabilita in modo durevole: il critico si colloca nel punto di intersezione tra internazionalismo moderato e retorica identitaria; ethos funzionariale e tacito dissenso³². È un momento, peraltro - e proprio nell'ambito di quella generazione e di quelle cerchie intellettuali torinesi cui appartiene Argan - in cui si può essere al tempo stesso estranei o avversi al regime e antiliberali, crociani e anticrociani, sul presupposto di «una giustificata e diffusa sfiducia nell'assetto della vecchia Italia»³³.

L'opera di Carrà, aveva concluso Longhi, «ci rapisce [...] con l'alternò ingorgarsi e fiottare della passione che il protagonista pittore prova per il miracolo sempre rinnovato del fare, del produrre pittorico»³⁴. L'artista lombardo traduce in leggenda determinati caratteri del costume nazionale, la tenacia, la caparbia, l'oscura dedizione al lavoro. Argan dissente da Longhi su un solo punto, decisivo. Il «protagonismo» ai suoi occhi non è più del pittore, ma del critico e del politico. Venturi aveva suggerito che il critico, in circostanze determinate, poteva esercitare una decisiva azione di modernizzazione civile e culturale attraverso l'impostazione di un problema di «gusto»³⁵. Bottai si era impegnato a restituire «protagonismo» culturale al Principe contemporaneo, conoscitore, protettore e promotore delle arti: aveva istituito l'Istituto Centrale del Restauro nel 1938 e l'Ufficio Centrale per le Arti Contemporanee subito a ruota.

Possiamo chiederci, nel tornare alla polemica di Lonzi, posteriore di decenni: cosa comprende la giovane generazione di un progetto politico-culturale mai reso accessibile nelle sue ragioni storiche e critiche ultime? Un fatale ermetismo pregiudica la trasmissione della conoscenza. Nel sostenere «le ragioni del gruppo» contro la creatività individuale Argan si propone (con «pessimistica aderenza») di trasformare aspetti degenerativi o folklorici del carattere nazionale attraverso l'educazione alla responsabilità o la dedizione metodica al lavoro. Ma la sua determinazione è scambiata per arbitrio³⁶.

La «nostra svantaggiata situazione italiana»

Argan si riferisce all'Italia, nel dopoguerra, anche quando si dedica a ricerche di tema europeo: la sua saggistica ha caratteri come di palinsesto. L'ammirazione per il modello industriale della Olivetti nutre l'interesse per il design e lo studio del Bauhaus³⁷; e il nome di Pagano può facilmente essere indovinato al di sotto di quello di Gropius. Il punto di vista è stabilmente orientato alla rivendicazione venturiana dell'«orgoglio della modestia»; e più in generale alla critica, già gobettiana, dei tratti istrionici e velleitari del fascismo mussoliniano. Al di là dello specifico artistico, artistico-industriale o architettonico preme ad Argan promuovere un'etica pubblica connotata da competenza, sobrietà, onestà, rigore. Difende una «civiltà del lavoro» avvertita come «missione» nazionale, affermata ai suoi occhi nel decennio della ricostruzione per poi declinare negli anni del boom. Negli anni della «mutazione» si propone di indirizzare e forse persino sferzare la «nostra svantaggiata situazione italiana»³⁸: l'affermazione americana alla Biennale del 1964 è da lui commentata in termini apocalittici.

Se il disegno politico-culturale rimane stabile, mutano gusto e predilezioni critiche, talvolta in modo sorprendente. *Salvezza e caduta nell'arte contemporanea*, pubblicato nel 1963, è tra i testi più noti. Dedicato alla discussione critica dell'«informale» europeo, può interpretarsi come passaggio dalla critica d'arte all'antropologia culturale, perfino come commento indiretto della «mutazione antropologica» degli italiani negli anni del «miracolo economico»³⁹. Il tema del «lavoro» attraversa l'intera raccolta e dà senso all'insieme: il «lavoro» che cambia nella riorganizzazione produttiva neocapitalistica, che produce «angoscia» e «alienazione» nella fabbrica automatizzata. Il critico neoilluminista è lontano: lungi dal prefigurare accordi tra arte e industria, Argan polemizza aspramente contro la modernità consumeristica che si viene affermando negli anni del boom con l'importazione acritica di modelli sociali e di consumo americani. «Perché», sbotta

al termine dell'interpretazione di un artista italiano che gli sembra al tempo tra i più rilevanti, «nell'opera di Fontana non v'è alcun accenno polemico alla condizione attuale del mondo, questa condizione che ha distrutto, con l'artigianato, il principio stesso dell'esistenza umana intesa come lucida consapevolezza che l'individuo ha del proprio essere nello spazio e nel tempo?»⁴⁰ E' una domanda, la sua, in parte estrinseca all'attività di Fontana, impellente invece nella prospettiva di un dramma sociale e culturale che il testo registra in maniera indiretta: la scomparsa di una civiltà di artigiani che pure Pier Paolo Pasolini, nel 1963, piange nel film *La rabbia*.

È una perdita che appare sconcertante: ne va di un'eredità culturale irripetibile. L'eleganza semplice e popolare, per più versi nativa, l'amore del lavoro, la diffusione delle opere d'arte nelle città e ovunque nel territorio: verosimilmente è questo, agli occhi di Argan, che l'Italia può opporre, con una tradizione millenaria e una densità senza pari di documenti artistici, al formidabile apparato tecno-industriale, militare o di propaganda delle grandi potenze, a ex imperi e nazioni assai più rilevanti per forza militare, economica, demografica e linguistica.

La sollecitudine per il ruolo italiano nell'ambito della scienze, della cultura e delle arti avrebbe potuto essere manifestata più francamente, nelle sue implicazioni anche affettive, storico-patriottiche o di critica del costume nazionale⁴¹? Certo, a patto di sfidare la pregiudiziale antifascista del dopoguerra o esporsi a accuse di «nazionalismo» o peggio «nostalgia». Solo in tarda età, nel riferirsi alle politiche culturali di Bottai, in particolare al premio Bergamo e agli spazi di libertà che questo concedeva, Argan accenna all'esistenza di «due» fascismi, recuperando in parte argomenti gobettiani: l'uno pessimo, mussoliniano, articolato irrazionalisticamente attorno al culto della personalità. L'altro «non dittatoriale, corporativo, liberaleggiante (bottaiano insomma)», con cui era possibile trattare⁴².

Interlocutore elettivo di Argan, nel saggio *La fine dell'avanguardia* (1949) Brandi era insorto contro il «conformismo» neocapitalistico degli artisti e la loro subalternità al mercato. Aveva rivendicato il primato culturale italiano negli anni tra le due guerre e pianto la fine di una grande tradizione. Ma né la posizione minoritaria né la testimonianza accorata sono compatibili con il ruolo o le ambizioni che Argan si assegna nel contesto della Repubblica: il suo progetto politico-istituzionale gli suggerisce invece «prudente silenzio»⁴³.

«Come sempre, si è imposto di fare null'altro che il proprio dovere», scrive Argan a proposito di Adalberto Libera, inscenando un fosco rendiconto metafisico tra il Tecnico e la Storia. «ma di farlo interamente e bene. Vi sono momenti, generalmente di crisi morale profonda, in cui fare tutto e soltanto il proprio dovere è già una presa di posizione, una condotta politica: in questo senso va considerata

la coerenza professionale, ineccepibile, nei trent'anni della sua attività di architetto»⁴⁴.

- 1 «In una storia della critica d'arte scritta recentemente da un italiano», aveva ironizzato Longhi nelle *Proposte per una critica d'arte*, apparse su *Paragone* nel 1950, nel commentare *La storia della critica d'arte* di Lionello Venturi, suo rivale, «si è pensato di far consistere il compito principale nella dichiarazione e, talvolta, ammetto, nella confutazione di quella parte delle dottrine filosofiche che, d'epoca in epoca, avrebbe, per dir così, autorizzato il relativo giudizio critico sull'opera d'arte. C'è però da domandarsi se, per questa strada, la migliore critica abbia ad incontrarsi spesso. Le dottrine procedono in assenza delle opere, o tutt'al più sbirciandole di lontano. La critica soltanto in presenza» [*Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», 1, 1950, 1, pp. 5-7, 15-18, ora in *Storia moderna dell'arte in Italia*, 3, II. Tra Neorealismo ed anni Novanta, a cura di P. Barocchi, Torino, 1992, pp. 93-99: 93, e in R. Longhi, *Critica d'arte e buongoverno*, Firenze, 1985 (Opere complete, 13), pp. 9-20: 9]. Pubblicata dapprima in inglese nel 1936 e in francese nel 1938, la *Storia della critica d'arte* di Lionello Venturi esce in edizione italiana nel 1945. Sul punto longhiano della «critica in presenza delle opere» cfr. anche C. Garboli, *Scritti servili*, Torino, 1989, pp. VII-X.
- 2 La circostanza emerge con chiarezza dalla corrispondenza che Lonzi intrattiene con Marisa Volpi sul finire degli anni Cinquanta, e che è tuttora inedita. Su aspetti circoscritti del rapporto tra Lonzi e Longhi tra Cinquanta e primi Sessanta cfr. le osservazioni di Vanessa Martini in *La collaborazione di Carla Lonzi alla rubrica Arti figurative de «L'Approdo»*, in C. Lonzi, *Scritti sull'arte*, Milano, 2012, pp. 673-684; L. Conte, *Carla Lonzi a Torino: alcune coordinate*, ivi, pp. 687-704.
- 3 M. Dantini, *Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1937-2009*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, Milano-Roma, 2010, pp. 263-307, in part. 263-281.
- 4 Si muove nella stessa direzione L. Marques, *Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan. Un confronto intellettuale*, in «Figura. Studi sull' Immagine nella Tradizione Classica», 1, 2013, 1. Sulla rivalità tra scuole contrapposte cfr. la testimonianza di Giuliano Briganti in *Caro Argan amico e nemico*, in *Idem, Affinità*, a cura di L. Laureati, Milano, 2007, p. 75: «è difficile ignorare che si configurò allora, nel campo dei nostri studi, lo schieramento di due parti avverse che si estese, dal campo specifico della storia dell'arte, all'università e di conseguenza ai concorsi universitari, all'editoria, alle rubriche dei giornali e delle riviste, ai rapporti con l'arte contemporanea e a qualsiasi spazio dove l'arte anche marginalmente potesse entrare in campo. Uno schieramento di parti avverse, ostili, ora apertamente ora subdolamente aggressive, in cui tutti fummo coinvolti e che, se si guarda alla vera sostanza delle cose, non fu utile a nessuno. Da una parte Lionello Venturi e i suoi, dall'altra Roberto Longhi e i suoi».
- 5 Argan mutua la figura del «metodologo» da Ludovico Geymonat. Stabilisce così precise analogie tra arte e ricerca tecnico-scientifica: nell'una e nell'altra ha estrema importanza il protocollo.
- 6 P. Fossati, *Carla Lonzi, «Autoritratto»*, in «NAC», 1969, 27 (15 dicembre), p. 28, ora in *Idem, La passione del critico*, a cura di G. Contessi, M. Panzeri, Milano, 2009, p. 52.
- 7 G. C. Argan, *Aut-Aut*, in «Il Messaggero», 7 agosto 1963; *Idem, La ricerca gestaltica*, in «Il Messaggero», 24 agosto 1963; *Idem, Forma e formazione*, in «Il Messaggero», 10 settembre

- 1963; Idem, *Le ragioni del gruppo*, in «Il Messaggero», 21 settembre 1963; Idem, *Utopia e ragione*, in «Il Messaggero», 12 ottobre 1963.
- 8 C. Lonzi, *Solitudine di un critico*, in «L'Avanti», 13 dicembre 1963, p. 23.
- 9 Vi scrivono non pochi esponenti della cultura letteraria italiana *entre-deux-guerres*, ermetici e non, tra cui anche Giuseppe Ungaretti, Alessandro Bonsanti, Riccardo Bacchelli, Carlo Betocchi. Il giovane Pietro Citati vi pubblica un *Ritratto di Pasolini* («L'approdo letterario», 5, 1959, 6, pp. 95-99).
- 10 C. Lonzi, *La collezione Thompson*, in «L'approdo letterario», 7, 1961, 14-15, p. 220.
- 11 Eadem, *Jean Fautrier, la pittura informale e la «chose vue»*, in «L'approdo letterario», 5, 1959, 5, pp. 136-138; in *Retrospectiva di Jean Dubuffet al Musée des Arts Décoratifs*, cit., dichiara il proprio apprezzamento per la «materialistica radice» dell'attività dell'artista francese (p. 114).
- 12 Eadem, *Michel Tapié e la mostra «Strutture e stile al Museo d'Arte Moderna di Torino»*, in «L'approdo letterario», 8, 1962, 19, p. 159.
- 13 Eadem, *Mostra della critica italiana 1961*, in «L'approdo letterario», 8, 1962, 17-18, pp. 214-215. Il passaggio citato è tanto più significativo in quanto commenta le scelte della giuria della Mostra della critica italiana: Lonzi lamenta l'esclusione di Pinot Gallizio e ne denuncia il carattere ideologico. Collabora con Luciano Pistoì ed è (per così dire) *curator in residence* della galleria Notizie: l'ex critico dell'*Unità* ed ex militante PCI sembra esserle vicino non solo dal punto di vista della formazione del gusto o della collaborazione espositiva o editoriale ma pure, sembra, sul piano ideologico.
- 14 Eadem, *Solitudine di un critico*, cit.: «è evidente che i critici hanno nei mercanti, categoria che si va poco a poco intellettualizzando, concorrenti da non sottovalutare. Il contratto, la mostra, l'acquisto delle opere si sono rivelati strumenti imbattibili per la riuscita di una buona politica culturale, superiore a qualsiasi appoggio critico».
- 15 *Ibidem*.
- 16 Non è difficile vedere come Lonzi inizi qui a sviluppare nel senso «militante» dell'«autoritratto» l'indicazione longhiana delle *Proposte per una critica d'arte*, secondo cui la critica d'arte, innalzata a romanzo storico, è pur sempre qualcosa come una «recherche du temps perdu».
- 17 Cfr. S. Pinto, *Argan e la contemporaneità*, in *Giulio Carlo Argan: intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Milano, 2012, pp. 90-96: 90-91.
- 18 Il riferimento è a Benedict Anderson, *Modelli di cultura* (1934), che Lonzi legge all'inizio degli anni Sessanta e di cui discute epistolarmente con Pinot Gallizio.
- 19 Sulle retoriche dell'«autenticità» o dell'«appartenenza» del contesto del fallimento storico-politico dell'ideologia radicale cfr. R. Sennett, *The fall of public man*, New York, London, 1992 (1974), pp. 252-255.
- 20 Tra Cinquanta e Sessanta Argan si sforza di acquisire consenso presso la classe dirigente repubblicana nel desiderio di impostare politiche pubbliche per il contemporaneo sia a livello educativo che museografico e di produzione. È un progetto che avrebbe potuto incontrare ampio consenso, ma che appare compromesso da atteggiamenti avvertiti come verticistici e prescrittivi. Nella sua attività critica, orientata a un disegno di esplicazione sociologico- e storico-culturale, Argan sembra in effetti rivolgersi prioritariamente a destinatari non specialistici: né gli artisti né alla ristretta cerchia degli addetti ai lavori e neppure alla

comunità degli intellettuali, piuttosto i «decisori». Le neoavanguardie dei secondi Sessanta costruiscono modelli di pratica artistica sulle macerie del discorso modernista e neoindustriale di Argan. Artisti come Pistoletto o Boetti, Fabro o Paolini non mancano di riferirsi maliziosamente al critico rifiutandone di volta in volta la severità, la posizione di arbitro o la riduzione dell'arte a discorso, cultura, ideologia [nelle pieghe della sottocultura curatoriale il riferimento polemico a Argan sembra ancora oggi inevitabile: cfr. F. Bonami, *Un'antica civiltà contemporanea*, in *Italics*, catalogo della mostra (Venezia-Chicago, 2008-2009), a cura di F. Bonami, Milano, 2008, pp. 25-32: 27]. Proviamo a esemplificare. Nel 1965 Pistoletto inserisce un omaggio a Oldenburg nella serie dei *Quadri specchianti*. Riproduce *La stufa*, una scultura dell'artista americano cui Argan, alla stessa data, dedica le annotazioni più amareggiate e polemiche di *Progetto e destino*. La circostanza non sembra casuale. Nel 1967 Boetti invia a amici e colleghi un *Manifesto* stampato in quattro diversi colori. Il *Manifesto* reca l'elenco di sedici artisti genericamente legati al movimento dell'Arte povera. Include anche simboli che rendono conto delle relazioni esistenti tra gli artisti. I simboli sono però segreti: non abbiamo la chiave per comprenderne il significato. La sola cosa che l'immagine stabilisce esplicitamente (e pone al centro della scena) è l'esistenza di una libera comunità di artisti. Non c'è spazio per i «metodologi» (nelle *Due avanguardie*, Milano, 1966, Calvesi muove alle «scelte ideologiche preconcrete» contro la Pop Art - dunque in primo luogo a Argan - obiezioni in chiave di «flusso» e «vita» che saranno riprese da Celant). Nell'*Autoritratto con il Doganiere Rousseau* (1968) Paolini evoca maestri, mentori, compagni di percorso. Uomini e donne illustri sono raccolti come in un Parnaso contemporaneo. Vediamo Boetti, Fabro, Tano Festa, Consagra, Pistoletto, Marisa Volpi, Calvesi. Fontana e Lonzi sono in primo piano, fianco a fianco del Doganiere. Argan figura sullo sfondo: l'artista non ha con lui stretti rapporti di amicizia, ma la sua presenza attesta stima e ammirazione. La celebrazione dell'«ingenuo» Doganiere e il posto d'onore riservato a Lonzi rivelano tuttavia l'intima distanza di Paolini da metodi e orientamenti programmatici (cfr. M. Dantini, *Gradus ad Parnassum. Giulio Paolini, Autoritratto, 1969*, in *Geopolitiche dell'arte italiana*, cit., pp. 94-98). Il ricorso al dettaglio fotografico pone enfasi sulla scoperta visiva, e i disegni paoliniani dedicati al tema della «descrizione» (come la serie *Ennesima*) stabiliscono, all'inizio degli anni Settanta, l'urgenza di una critica più aderente). Infine. Come non vedere nel meteorite installato da De Dominicis alla Biennale del 1972 nella *Seconda soluzione di immortalità (l'universo è immobile)* la pungente parodia di un'affermazione per così dire testamentaria di Argan, affidata alle pagine di un celebre saggio-editoriale apparso nel primo numero di *Storia dell'arte?* «Il sasso che l'artista cala nel flusso della vita non è piovuto dal cielo come un meteorite», aveva affermato razionalisticamente Argan. «E' un aggregato di molte sostanze [che sono] sempre e soltanto cultura». Nei pressi del meteorite De Dominicis propone una persona affetta da sindrome di Down: la più trasparente metafora del «pensiero divergente» e di un segreto «male di vivere» dell'artista che ha poco a che fare con la discussione pubblica e il ragionamento. Per sua stessa ammissione Argan prenderà congedo dalla critica d'arte militante nel 1964, suo *annus horribilis*. Lonzi lascerà bruscamente di lì a poco senza avere ottenuto dagli artisti il riconoscimento atteso. Comprenderà a sue spese che, se non nel 1963 subito dopo, il potere accademico era ormai sul punto di divenire un avversario postumo [cfr. il breve testo senza titolo di Carla Lonzi in G. Celant, *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra (Parigi, 1981), Firenze, 1981, p. 31].

- 21 Cfr. C. Gamba, *Argan enciclopedista negli anni Trenta. Le voci per l'Enciclopedia Italiana Treccani e il Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, in *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte*, atti del convegno di studi (Roma, 2003), a cura di S. Valeri, Roma, 2005 (supplemento di «Storia dell'arte», numero speciale, settembre-dicembre 2005), p. 39.

- 22 Cfr. G. Bottai, *Lineamenti di una politica dell'arte*, discorso tenuto a Venezia per l'inaugurazione della XXI Biennale d'Arte, ora in: *La politica delle arti*, Roma, 1992, pp. 144-147: «per lo Stato fascista l'artista è, anzitutto, un lavoratore [...] Se lo Stato rifiuta di intervenire nei problemi artistici e non provvede a organizzare la categoria degli artisti in rapporto alle particolarissime condizioni del loro lavoro, il risultato pratico di quel non intervento non è, affatto, una maggiore libertà d'espansione intellettuale d'artista; ma è, invece, la totale mancanza d'un'autorevole tutela di quella libertà di fronte alle pressioni dei mercanti e degli speculatori, che divengono i soli regolatori, i monopolizzatori del movimento artistico nazionale». Per Bottai tutela e promozione degli artisti sono compito dello Stato: il gerarca non esita a affrontare un grave scontro istituzionale pur di affermare il controllo del Ministero dell'educazione nazionale, da lui diretto, sull'attività artistica nazionale (cfr. S. Salvagnini, *L'Ufficio per l'Arte Contemporanea e la politica artistica di Bottai nei fondi dell'ACS*, in Paolo Fossati, *La passione del critico*, a cura di G. Contessi, M. Panzeri, Milano, 2009, pp. 293-315).
- 23 M. Serri, *I redenti*, Milano, 2005, pp. 138-139. Le considerazioni dell'autrice sul «fascismo» di Argan poggiano su basi assai fragili (ibidem, pp. 135-139). Il testo della conferenza *L'università e la cultura*, pubblicata su «Primato» nel marzo del 1941, perora il punto di vista di un ragionato cosmopolitismo contro l'imperversante nazionalismo di guerra e riconosce l'importanza della cultura francese nonostante le contestazioni di «intellettualismo», «edonismo» o eccessi di «sensualità» avanzate in precedenza. Ricostruiamo il contesto. Nel primo periodo di guerra gerarchi, riviste militanti e lo stesso Mussolini non perdono occasione per denigrare la Francia in polemiche a sfondo ideologico e razziale: le ambizioni espansionistiche relative a Tunisi, Tripoli, la Savoia e la Corsica eccitano l'invettiva. Argan ha invece cura di evitare fraintendimenti. «E' infine su questo concetto di produzione, che subito introduce alla bilateralità dello scambio, che si può costruire un nuovo rapporto tra la cultura italiana e le culture straniere: rapporto che pertanto verrebbe definitivamente sottratto al modo particolaristico della valutazione unilaterale delle "influenze", col quale viene abitualmente considerato dalle opposte parti del deflagrante dissidio di rinunciatari e di sciovinisti» (G. C. Argan, *Le università e la cultura*, in «Primato», 2, 1941, 6, p. 5, ora in *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere*, cit., p. 273).
- 24 Cfr. B. Zanardi, *Un patrimonio artistico senza*, Milano, 2013, p. 17 e ss.
- 25 *Manifesto realista*, sottoscritto in data 10 gennaio 1933 da Berto Ricci, Romano Bilenchi, Ottone Rosai tra gli altri e pubblicato su «L'universale». Bottai è in stretto contatto con i firmatari del *Manifesto*.
- 26 Iscritto al partito fascista ma del tutto defilato e a disagio, matura un'avversione sempre più pronunciata per il regime in coincidenza con la guerra d'Etiopia e la promulgazione delle leggi razziali (la citazione è da O. Ferrari, *Dalle riforme del '39 agli anni del dopoguerra*, in Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, a cura di G. Chiarante, in «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», 12, 2002, pp. 28-38). Rimane in contatto con Venturi dopo che questi, rifiutando il giuramento di fedeltà, è allontanato dall'insegnamento e si rifugia a Parigi: l'amicizia con il maestro e esule procura a Argan l'ostilità della polizia e ripetuti accertamenti (cfr. M. Serio, *Al centro delle strutture di tutela: il rapporto con Bottai*, in Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, cit., pp. 21-27).
- 27 Il tema della «nuova Europa» è svolto da Bottai in chiave di primato nazionale e società corporativa: modellata dall'ordinamento sociale fascista la società che uscirà dalla guerra, sovranazionale e totalitaria, sarà tale da risolvere la «crisi» delle società liberali («macchinistiche» e in via di americanizzazione) imponendo un nuovo umanesimo. «La dottrina

fascista», scrive Bottai su *Critica fascista* nel 1936, «che ha col corporativismo assimilati gli elementi di quel pensiero moderno, che sinistre e socialismi pretenderebbero di monopolizzare, è l'unica, nella sanguinosa divisione fra nazionali da una parte e sociali dall'altra, capace di sintesi»; e aggiunge, su *Primato*: «muore la libertà, che s'era tramutata in sopraffazione di classi su classi e di nazioni su nazioni, e un'altra ne nasce...». L'attenzione portata dal premio Bergamo alla pittura di paesaggio italiana contemporanea acquisisce senso specifico nel contesto dell'ideologia ruralista: e l'ambizione di Bottai è volta a contrastare l'egemonia culturale nazionalsocialista (fervidamente alimentata invece dal Premio Cremona e dal suo referente ufficiale, Farinacci). Diviene più chiaro perché Bottai stesso sostenga paesaggisti per niente «sangue e terra» promuovendoli personalmente e collezionandoli. «Si parla di un'esigenza di classicismo, di forma. Ma se classicismo e forma non sono la retorica ripetizione di moduli antichi in uno stile borghese, un Morandi e un Carrà obbediscono bene a un'esigenza di chiarezza e classicità in forme moderne» (in G. Bottai, *La politica delle arti*, Roma, 1992, p. 278). E ancora, variando sul tema imperialistico della *pietas*: «questa moralità senza compunzioni confessionali e isterismi mistici; questo impegno su forme sempre più elementari, definitive, riassuntive del mondo della sofferenza umana, che le scopre e in essa si redime; questo nuovo valore dell'umanità e della storicità dell'artista, dell'interiorità religiosa della tradizione che lo conduce al confronto col vero; questa nuova definizione, insomma, del rapporto d'etica e estetica è, senza possibilità di smentita, un altissimo contributo dato dall'arte e dalla critica d'arte italiane alla civiltà del mondo». I rimandi agli scrittori francesi della «crisi», da Barrés a Maurras, sono evidenti: non importa poi che il merito della rivendicazione della «terra e [de]i morti» sia ascritto a artisti e «critici d'arte» italiani. «Il primo a affermare che l'arte non è un prodotto di lusso, ma un bisogno primordiale ed essenziale dello spirito, è stato Mussolini», conclude Bottai. Il profilo arganiano di Tosi e ancor più la monografia dedicata a Morandi da Brandi (*Cammino di Morandi*, saggio edito nel 1939, ampliato e trasformato in libro nel 1942), con l'insistente ricorso alle retoriche novoitaliane e novoeuropee della «fedeltà», della «probità», dell'«equilibrio» (cui, nel poscritto brandiano del 1952, si aggiunge la «parsimonia»), dialogano entrambi con le posizioni ruralistiche e neocattoliche del gerarca da posizioni tutt'altro che riottose (i rapporti di Bottai con la Chiesa muteranno drasticamente nel 1942).

- 28 «L'arte a getto continuo in libri libercoli e interviste e quotidiani», polemizzava Giovanni Gentile in *Dopo la vittoria* (1919), prendendo aspramente posizione contro l'avanguardia futurista, «se non è industria di chi non ha altro mestiere per vivere, è vanità di perditempo [...] La crisi attuale è sintomo di impazienza: ma impazienza che è sintomo di vita [...] di un'energia che fermenta e non trova ancora la sua uscita; ma la troverà, man mano che subentrerà l'ordine, e la calma, e gli intelletti avranno potuto orientarsi e rimettersi al lavoro metodico». Cfr. G. Bottai, *Lineamenti di una politica dell'arte*, discorso tenuto a Venezia per l'inaugurazione della XXI Biennale d'Arte, ora in: *La politica delle arti*, Roma, 1992, pp. 144-147: «per lo Stato fascista l'artista è, anzitutto, un lavoratore [...] Se lo Stato rifiuta di intervenire nei problemi artistici e non provvede a organizzare la categoria degli artisti in rapporto alle particolarissime condizioni del loro lavoro, il risultato pratico di quel non intervento non è, affatto, una maggiore libertà d'espansione intellettuale d'artista; ma è, invece, la totale mancanza d'un'autorevole tutela di quella libertà di fronte alle pressioni dei mercanti e degli speculatori, che divengono i soli regolatori, i monopolizzatori del movimento artistico nazionale». Un atteggiamento di condiscendenza mista a malcelato disprezzo per «rivoluzionari velleitari» e escapisti «piccolo-borghesi» orienta le considerazioni di Ranuccio Bianchi Bandinelli in *Organicità e astrazione*, testo che Argan (in *Salvezza e caduta*) annovera tra i più significativi del secondo dopoguerra sull'arte contemporanea (Milano 1956; rist. Milano

2005). Causa la «maggiore sprovvedutezza culturale [e l']ingenuità confusionaria», afferma Bianchi Bandinelli, gli artisti devono essere diretti e coordinati, pena l'irrelevanza sociale, la «confusa e romantica polemica antiborghese», la «presa in giro del pubblico», «le speculazioni dei mercanti d'arte». Le democrazie capitaliste promuovono malauguratamente una condizione di irresponsabilità: «l'arte [tuttavia] non è affatto libera». L'archeologo non smette di interrogarsi sull'identità o differenza culturale. L'«astrattismo» è presentato come una «posizione» che conviene a civiltà sassoni o slave, maturata all'interno di culture rigoriste o «mistiche», caratterizzate dal senso della dualità, da dimensioni iperindividualistiche, dal «riparo nell'irrazionalismo, il rifugio nel mistero». L'area «latino-mediterranea» ha invece un rapporto privilegiato con l'esperienza storica, la dimensione politica, i processi che portano alla «forma». Argomenti di psicologia dei popoli di inizio secolo - come non pensare, già dal titolo *Organicità e astrazione*, a *Abstraktion und Einfühlung* (1907) di Worringer - si intrecciano all'eredità del dibattito di fine anni Trenta sulle differenze tra Italia e Germania, impero culturale e dominio biologico; e appaiono adattarsi con sorprendente facilità al nuovo contesto ideologico della guerra fredda. L'apprezzamento arganiano di *Organicità e astrazione* è tanto più significativo perchè le prospettive critiche divergono: Argan ha tutt'altra posizione sull'«astrattismo». *Organicità e astrazione* torna peraltro a confrontarsi con un problema storicamente pressante per Bianchi Bandinelli: il problema dell'originalità dell'arte romana (poi «latino-mediterranea») è già al centro della prima pubblicazione che gli assicura notorietà internazionale, *Il maestro delle imprese di Traiano* (R. Bianchi Bandinelli, *Il maestro delle imprese di Traiano*, in «Le Arti», 1-2, 1938 e 1939; ampliato in *Storicità dell'arte classica*, Firenze, 1941; rist. Milano, 2003). In anni di fervido dibattito su arte fascista e arte nazionale l'archeologo proponeva che l'originalità dell'arte romana fosse da cercare nei rilievi storici della Colonna Traiana. Innalzata per celebrare la conquista della Dacia da parte dell'imperatore Traiano, la Colonna appariva allo studioso l'opera di un artista straordinario e sino a allora mai identificato. Bianchi Bandinelli aveva attribuito la Colonna a Apollodoro di Damasco, conosciuto in precedenza solo come architetto. Ne aveva ipotizzato una formazione tutta occidentale, delineato il catalogo di opere e provato infine a restituire allo scultore una psicologia imperniata sugli stati d'animo della *pietas* e della *maiestas*, consoni a una civiltà imperiale. Per un'evocazione di poco anteriore del «sereno» stile traiano (nel contesto di un'epoca, quella antoniniana, di concordia interna, espansione e consolidamento dell'autorità imperiale) cfr. A. Momigliano, *Roma in età imperiale*, in *Enciclopedia italiana*, 39, 1936, pp. 628-654; ora in: *Sesto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma, 1980, p. 608 (su cui severamente Carlo Dionisotti in *Momigliano e Croce*, in «Belfagor», 6, novembre 1988, pp. 617-41, adesso in *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, Bologna, p. 45: «quella abnorme voce, veramente vescica degna della capitale di un impero fascista... illeggibile»). Per un'introduzione al tema dell'ideologia umanistica nel contesto politico-ideologico dei secondi anni Trenta cfr. U. Bartocci, *Salvatore Riccobono e il valore politico degli studia humanitatis*, Torino, 2012.

- 29 R. Longhi, *Carlo Carrà*, Milano, 1937, ora in Idem, *Scritti sull'Otto e Novecento*, Firenze, 1984 (Opere complete, 14), pp. 39-46. G.C. Argan, *Il «Carrà» di Roberto Longhi*, in «Il Popolo d'Italia», 3 maggio 1938, ora in Idem, *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere*, cit., pp. 127-130; Idem, *Appunti su Carrà*, in «Le arti», 1, 1939, 3, p. 283, ora in Idem, *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere*, cit., p. 131. Bruno Toscano si esprime contro l'abituale (e in parte fuorviante) contrapposizione tra Argan e Longhi in *Riletture su Argan oggi. Il sasso non piovuto dal cielo*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, cit., pp. 177-182.

- 30 Salvatore Settis ricostruisce la collaborazione di Argan con Longhi nell'occasione del convegno dei soprintendenti tenutosi a Roma nel luglio 1938 in «*Discendere alle cose*». Giulio Carlo Argan e i «beni culturali», in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, cit, pp. 60-61. Longhi è stato giovane insegnante di Bottai al liceo Visconti di Roma: il suo credito presso il gerarca è altissimo.
- 31 Nel *Carrà* Longhi non fa esplicita menzione del problema dell'«arte fascista», e l'omissione è politicamente significativa. Certo però la collocazione ideologica di Carrà al tempo della monografia è a tal punto indiscutibile che persino un omaggio rigorosamente contenuto entro limiti storico-artistici diviene *de facto*, se non un atto di adesione al regime (attraverso le politiche culturali di fascisti «liberali» come Bottai o Oppo), certo un gesto di non belligeranza. Occorre dunque accogliere con riserva quanto Longhi stesso scrive del *Carrà* nella *Prefazione* a J. Rewald, *Storia dell'impressionismo*, Firenze, 1949, pp. V-XXIX: XXVI [ora in *Idem, Scritti sull'Otto e Novecento*, cit., pp. 1-24: 21-22]. Alla data cui risale il *Carrà* longhiano non esiste solo il «nazionalismo» di corifei e gerarchi, ed è significativo che la precisazione di Longhi giunga a breve distanza dall'impacciata *excusatio* rivolta (tra non poche piccole insolenze che costellano il saggio) a Lionello Venturi. Nel 1933 Carrà pubblica il *Manifesto della pittura murale* con Sironi, Campigli e Funi. Pescatori e marine versiliesi, particolarmente apprezzati da Longhi, rimandano ai temi dell'«arte nazionale» attraverso la celebrazione dell'«autoctonia» e della «mediterraneità» (sul tema cfr. F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino, 2013, pp. 243-247). Alla data del *Piero dei Franceschi e le origini della pittura veneziana* (1914), per Carlo Ginzburg, Longhi si era già espresso a favore dell'imminente «ritorno all'ordine». Manca però, nelle pagine dedicate dallo storico all'esame del rapporto tra Longhi e l'arte contemporanea, l'adeguato riconoscimento di un prescrittivo presupposto identitario [cfr. C. Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino, 1981, p. 43 nota 22. Nella seconda edizione (Torino, 1994) si vedano p. 45 nota 22 e l'appendice *Berenson, Longhi e la riscoperta di Piero (1912-14)* alle pp. 139-147, in part. pp. 141-143].
- 32 La recensione che Argan dedica al *Carlo Carrà* di Longhi si segnala per importanza nell'antologia giovanile del critico torinese assieme ai successivi *Appunti su Carrà*: i due testi accolgono spunti e temi costitutivi di quella che potremmo chiamare l'ideologia dell'autore, la convinzione di una «tragicità inerente allo stile italiano», il proposito di «più dura limitazione delle comunicazioni tra esterno e interno», l'opposizione tra «formalismi di moda e gravità espressiva». L'episodio è tanto più significativo perché Argan appare muoversi a qualche distanza dall'insegnamento venturiano, cui certo non rimandano la polemica anti-impressionistica né l'insistenza sulla scuola nazionale, la forma bloccata o l'«alta mestizia». Recensione e *Appunti* non contraddicono in nessun modo il testo longhiano: pongono invece un'enfasi persino maggiore sul tratto autoritario, «dogmatico» della forma (la citazione è da Cardarelli), il «divieto di ovvie coerenze» o l'invito a «troncare sul nascere ogni inizio discorsivo, ogni invito alla dialettica». La monografia longhiana ha tratti sibillini e estese implicazioni politiche, storiche, antropologiche. Contribuisce alla cristallizzazione di un disegno politico-culturale, un orizzonte identitario non lontano dall'istanza «ruralista» di Bottai. Il rango «europeo» rivendicato da Argan alla migliore pittura italiana contemporanea non implica al tempo sostegno alle posizioni *stricto sensu* internazionaliste, al contrario: l'omaggio a Carrà passa per la riabilitazione della «moralità» dei «valori plastici» contro l'«edonismo» parigino e l'innalzamento dell'affresco sul quadro da cavalletto. Alla sua remota, oracolare profondità il *Carlo Carrà* risponde ai dibattiti sull'arte nazionale tenuti sulle riviste culturali del regime. Non è indifferente a questioni di primato e prende posizione sul tema dello «stile eroico», cui dà un'impostazione riservata e circospetta (il

«tono morale»), indisponibile alla propaganda ma non *tout court* antinazionalista. La chiusa ostinazione «fabrile», la «ferma terribilità», il proposito millenario evocano un'umanità «furente e compressa», «mut[a] e amar[a]», oscuramente assegnata al compito del giorno, «costantemente accentata sul grave, sul durevole». Metafore speleologiche restituiscono vividamente la tenacia con cui Carrà persegue il proprio compito rifondativo e ne celebrano l'impeto di «costruttore»: il pittore dischiude antri, misura caverne, riordina e dirada oscurità «a furia di sonda, piccone, lanterna». Niente di «minutamente» umano nel pittore delle *Figlie di Lot*, né la gaiezza mondana degli impressionisti né la corrosività libertaria di Seurat: «serrata intransigenza» invece, e «aspre esercitazioni sugli 'elementari'». E' lecito riconoscere nella colonna che celebra la vittoria di Traiano in Dacia il sottotesto archeologico della monografia? Longhi omette riferimenti diretti a eventi contemporanei. Taluni dettagli del periodo apuano di Carrà (alberi, navi) sono tuttavia descritti come rilievi di antiche colonne trionfali. Temi nautici e similitudini scultoree commentano a distanza le retoriche bellicistiche e imperiali? Non sembra inverosimile in base a quanto affermato alla nota 33. Argan è pronto a cogliere il riferimento archeologico e a farlo proprio. A distanza di pochi anni dalla pubblicazione del *Carrà* Venturi, esule in America, darà del «nazionalismo» di Longhi un giudizio tagliente nelle *Considerazioni inattuali sulla critica d'arte* (1942), ora in L. Venturi, *Art Criticism Now*, Torino, 2011.

- 33 C. Dionisotti, *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, Bologna, 1988, p. 85 e *passim*.
- 34 Longhi, *Carlo Carrà*, cit., p. 44.
- 35 Cfr. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, cit., pp. 39: «il gruppo di intellettuali che frequenta casa Gualino si sente chiamato a dar corpo a una società moderna, fondata sul lavoro e sulle capacità del singolo; e dar corpo significa costruire un'immagine che corrisponda a quella modernità, e, al tempo stesso, contribuire a formare il gusto della nuova epoca [...] Quel gruppo di intellettuali crede [...] nella possibilità di dirigere la trasformazione della società operando nella scia di Gobetti, depurato però della connotazione "operaista" e assunto attraverso il pensiero di Lionello Venturi». Venturi è tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali fascisti*, redatto da Giovanni Gentile e apparso sul *Popolo d'Italia* il 21 aprile 1925: a una data così precoce, quando Croce non ha ancora preso una posizione di netto rifiuto del regime (lo farà subito dopo, con il *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, pubblicato sul *Mondo*, 1 maggio 1925), l'adesione ai temi della grande nazione e del Risorgimento da compiere appare prioritaria e pone in subordine l'assenso o il dissenso rispetto al fascismo.
- 36 Sul punto (e le fratture sociali e generazionali impiccate) cfr. S. Lanaro, *Nazione e lavoro*, Venezia, 1970. Nell'insistere sul «metodo» e l'immaginazione applicata (o contestuale) Argan si preoccupa di contrastare caratteri nazionali rivelatisi sin troppo distruttivi tra le due guerre e impersonati da Mussolini: istrionismo, impreparazione, suscettibilità, vanagloria. E' opportuno ricordare che Longhi irride il «capaneico» nel breve scritto antologicizzato da Gianfranco Contini come *Morandi al Fiore*, datato 1945, ora in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, 1973, pp. 1095-1100 [testo pubblicato in *Giorgio Morandi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria il Fiore, 1945), Firenze, 1945, pp. 5-14; poi ripreso in *L'opera di Giorgio Morandi*, catalogo della mostra (Bologna, 1966), Bologna, 1966, pp. 32-35, e ora in *Idem, Scritti sull'Otto e Novecento*, cit., pp. 93-97: 94-97]. L'istanza metodica è presentata una prima volta con riferimento a Fontana. Diviene poi cifra delle interpretazioni (meglio sarebbe dire: dell'editing critico e autoriale) di artisti di generazioni più giovani, da Dorazio a Carrino.
- 37 La figura di Adriano Olivetti, di cui Argan parla in brevi testi e interviste pubblicate solo recentemente, è per lui importante sia negli anni Trenta, per l'intreccio di ideologia neo-corporativa e sostegno all'architettura razionale, sia tra secondi Quaranta e Cinquanta, per

l'adattamento vincente del modello industriale americano al contesto locale e provinciale. Trasferita in Italia, a Ivrea, la cultura dello standard acquisisce dimensioni di eccellenza per le elevate competenze produttive delle comunità operaie e il loro forte radicamento territoriale e familiare. «Nessuno più di [Olivetti]», scrive Argan su «Comunità» nel 1960, «seppe lucidamente intuire che la specializzazione, quanto più è precisa, tanto meno isola le varie attività e discipline e tanto meglio le orienta tutte a un punto di convergenza, a una metodologia generale»: argomento che sembra commentare in negativo il modello taylorista di management industriale, distruttivo di competenze e relazionalità, adottato in FIAT a partire dal 1948.

- 38 F. Arcangeli, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, a cura di L. Cesari, Torino, 2007, p. 141.
- 39 Sollecitanti osservazioni su tagli e rimozioni dell'accezione arganiana di «informale» in *Salvezza e caduta* in C. Zambianchi, *Nota su Giulio Carlo Argan e l'informale*, in *Giulio Carlo Argan, Intellettuale e storico dell'arte*, cit., pp. 352-357.
- 40 Cfr. G.C. Argan, *Lucio Fontana*, in *Salvezza e caduta nell'arte contemporanea*, Milano, 1963, pp. 283-288.
- 41 La limpidezza del testo è ingannevole, maturata, come Argan stesso scrive, «in un tempo di severe meditazioni formali, mentre un Morandi e un Carrà quasi ricusa[va]no la comunicabilità del linguaggio per consegnare nella ritualità muta dell'atto la moralità stessa dell'arte».
- 42 Citato da Serri, *I redenti*, cit., p. 346. La distinzione appare in buona parte capziosa, e non tiene conto delle gravi responsabilità di Bottai in merito alle politiche razziali: rivela tuttavia una posizione condivisa da intellettuali della stessa generazione. Sul tema della «reticenza» autoriale (e le implicazioni esegetiche che questa comporta) cfr. L. Strauss, *Persecution and the art of writing*, Chicago, Londra, 1988 (1952): si tratta di un classico della teoria interpretativa applicabile solo in modo estremamente maldestro e paradossale al caso in questione.
- 43 N. Bobbio, *Autobiografia*, a cura di A. Papuzzi, Bari, 1997, p. 28.
- 44 G. C. Argan, *Libera*, Roma, 1975, p. 15.