

Arte italiana 1960-1964

Flavio Fergonzi, Francesco Tedeschi

PARTE PRIMA. TEMI VISIVI

Lucio Fontana internazionale: nuove prospettive anni Sessanta, il rapporto con Charles Damiano

Paolo Campiglio

Piero Manzoni: ricerche Achrome 1961-1963

Francesca Pola

Giulio Paolini 1963. Un autore (ancora) sconosciuto

Ilaria Bernardi

Cesare Vivaldi e la giovane scuola di Roma alla Galleria La Tartaruga, 1957-1963

Barbara Cinelli

Verso una nuova "immagine": gli esordi di Franco Angeli

Elisa Francesconi

Un'esperienza italiana a Harvard. Il Design Workshop tra Nivola e Mirko

Kevin McManus

PARTE SECONDA. IL DIBATTITO CRITICO

Prima della Pop art: Carla Lonzi e la pittura

Laura Iamuri

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

Michele Dantini

La presenza degli artisti italiani nelle mostre americane dei primi anni Sessanta

Carla Subrizi

1963. La nuova tendenza e una lettera di Piero Gilardi a latere

Giovanni Rubino

Il convegno di Verucchio del 1963 e il dibattito critico nel mondo dell'arte contemporanea

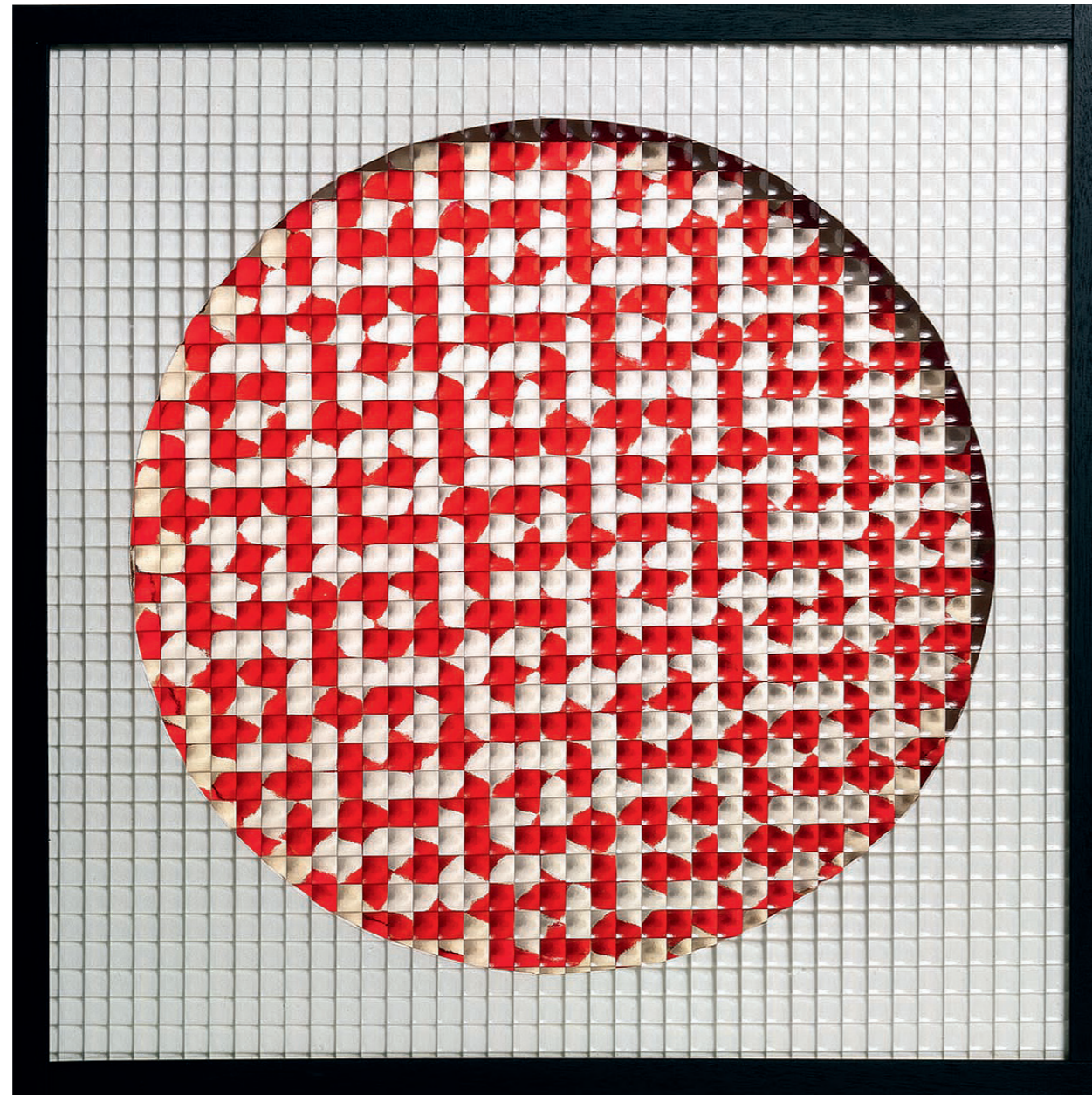
Federica Boragina

L'arte americana dei primi anni Sessanta nelle riviste italiane del periodo

Davide Colombo

Pop art in testa. Niente Pop art: un testo inedito di Guido Le Noci del 1964

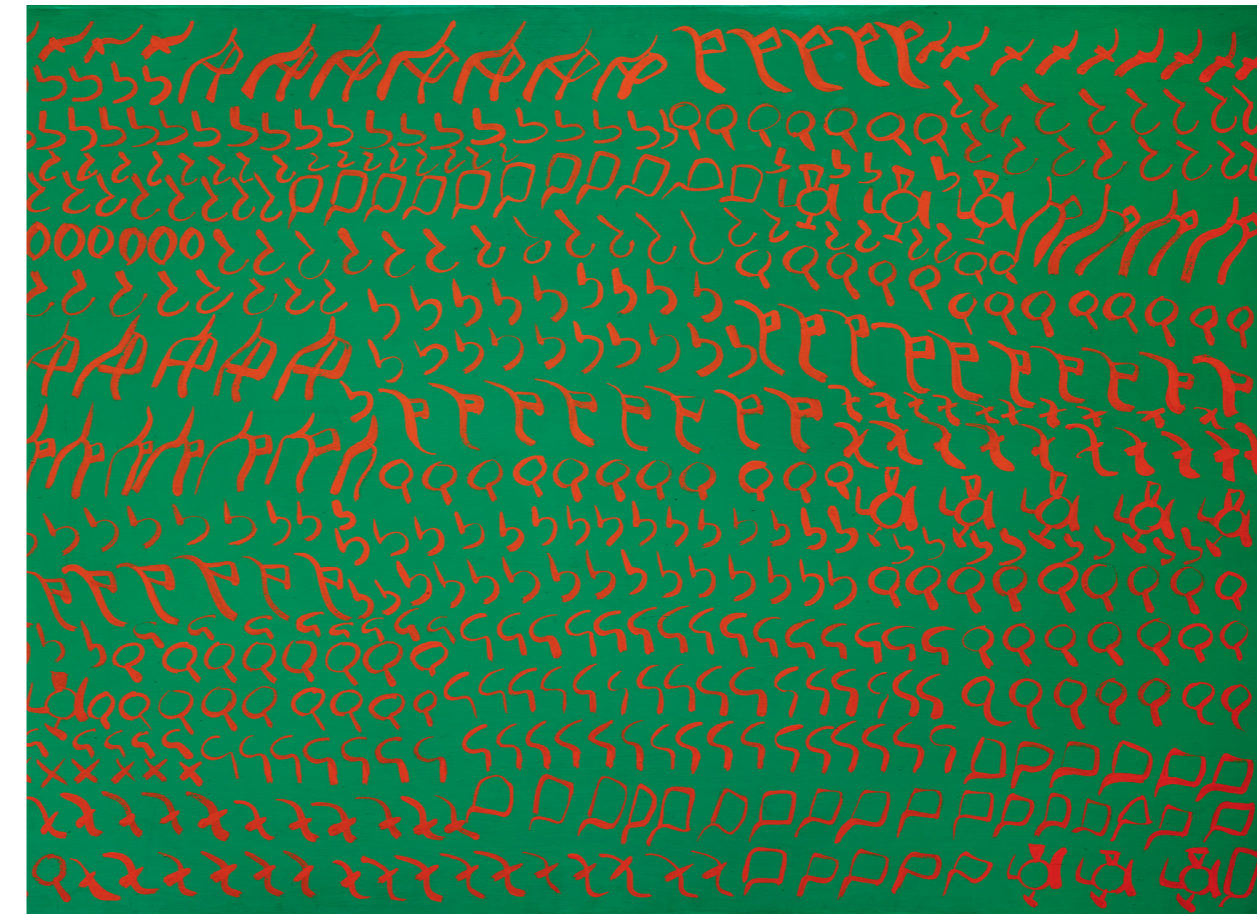
Laura Calvi



ARTE ITALIANA 1960-1964

ARTE ITALIANA 1960-1964

IDENTITÀ CULTURALE, CONFRONTI INTERNAZIONALI, MODELLI AMERICANI



Nell'autunno 2013 la città di Milano ha ospitato alcune mostre dedicate all'arte americana del secondo dopoguerra. Contemporaneamente le Gallerie d'Italia presentavano *1963 e dintorni*, un approfondimento monografico dedicato al 1963, anno che ha rappresentato uno snodo importante nelle vicende artistiche italiane, in dialogo con il panorama internazionale. A partire dai temi storico-critici utili a inquadrare quel periodo, con attenzione alla diffusione dell'arte americana e ai molti aspetti del confronto in atto nei primi anni Sessanta, è stato realizzato un convegno promosso e ospitato congiuntamente dal Museo del Novecento e da Gallerie d'Italia. Il tema della giornata di studi *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, coordinata da Flavio Fergonzi e Francesco Tedeschi, è origine degli studi che sono pubblicati in questo volume. Accomunati dalla volontà di indagare il periodo con consapevolezza storica e attenzione filologica, superando approcci manualistici o sedimentati, i contributi qui raccolti sono suddivisi in due sezioni. La prima è dedicata a singole personalità, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Giulio Paolini, Franco Angeli, Luciano Fabro, Cesare Vivaldi e l'esperienza internazionale di Costantino Nivola e Mirko Basaldella. La seconda sessione, invece, propone una pluralità di sguardi sul dibattito critico dell'inizio degli anni Sessanta, evidenziando le posizioni di differenti generazioni di critici, da Giulio Carlo Argan a Carla Lonzi, nonché il confronto fra la Pop Art e le sperimentazioni legate all'arte programmata, dialogo che vide il coinvolgimento diretto di molti artisti. L'intento di questa pubblicazione è fornire materiali di studio e stimoli per approfondire le ricerche sull'arte italiana degli anni Sessanta, per la sua specificità e in un aperto scambio con le esperienze internazionali.



9 788899 473235

20,00 €

SCALPENDI EDITORE



MUSEO DEL NOVECENTO

Gd'I
GALLERIE D'ITALIA
PIAZZA SCALA
MILANO



ARTE ITALIANA 1960-1964

IDENTITÀ CULTURALE, CONFRONTI INTERNAZIONALI, MODELLI AMERICANI

In copertina

Carla Accardi, *Verderosso*, 1963, Milano, Gallerie d'Italia - Piazza Scala

In quarta di copertina

Grazia Varisco, *Luminoso variabile + Q 130*, 1964, Milano, Museo del Novecento

Collana

Acta studiorum

Arte italiana 1960-1964.

Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani

a cura di Flavio Fergonzi e Francesco Tedeschi

© 2017, Scalpendi editore, Milano

© 2017, Intesa Sanpaolo

ISBN-13: 9788899473235

Crediti fotografici

© Archivio Centro Studi Piero Gilardi, Torino

© Courtesy Archivio Franco Angeli, Roma

© Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino

© Courtesy Fondazione Piero Manzoni, Milano

© Foto Anna Piva. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

© Franco Angeli by SIAE 2017

© Alighiero Boetti by SIAE 2017

© Gino De Dominicis by SIAE 2017

© Piero Manzoni by SIAE 2017

© Giulio Paolini by SIAE 2017

© Michelangelo Pistoletto by SIAE 2017

Atti della giornata di studi

Milano, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia - Piazza Scala, 25 ottobre 2013

a cura di

Flavio Fergonzi e Francesco Tedeschi

Progetto grafico e copertina

© Fabio Vittucci

Montaggio

Roberta Russo

Coordinamento editoriale

Silvia Carmignani

Caporedattore

Simone Amerigo

Redazione

Manuela Beretta

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: ottobre 2017

Scalpendi Editore S.r.l.

Sede legale:

Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

Sede operativa:

Grafiche Milani S.p.a.
Via Guglielmo Marconi, 17/19
20090 Segrate

www.scalpendieditore.eu

info@scalpendieditore.eu

SCALPENDI EDITORE

SOMMARIO

<i>Prefazione</i>	7
<i>Arte italiana 1960-1964</i> Flavio Fergonzi, Francesco Tedeschi	8
PARTE PRIMA. TEMI VISIVI	
<i>Lucio Fontana internazionale: nuove prospettive anni Sessanta, il rapporto con Charles Damiano</i> Paolo Campiglio	13
<i>Piero Manzoni: ricerche Achrome 1961-1963</i> Francesca Pola	27
<i>Giulio Paolini 1963. Un autore (ancora) sconosciuto</i> Ilaria Bernardi	39
<i>Cesare Vivaldi e la giovane scuola di Roma alla Galleria La Tartaruga, 1957-1963</i> Barbara Cinelli	53
<i>Verso una nuova "immagine": gli esordi di Franco Angeli</i> Elisa Francesconi	69
<i>Un'esperienza italiana a Harvard. Il Design Workshop tra Nivola e Mirko</i> Kevin McManus	83

PARTE SECONDA. IL DIBATTITO CRITICO

<i>Prima della Pop art: Carla Lonzi e la pittura</i> Laura Iamurri	93
<i>Una polemica situata e da situare. Dicembre 1963: Lonzi vs Argan</i> Michele Dantini	105
<i>La presenza degli artisti italiani nelle mostre americane dei primi anni Sessanta</i> Carla Subrizi	121
<i>1963. La nuova tendenza e una lettera di Piero Gilardi a latere</i> Giovanni Rubino	137
<i>Il convegno di Verucchio del 1963 e il dibattito critico nel mondo dell'arte contemporanea</i> Federica Boragina	151
<i>L'arte americana dei primi anni Sessanta nelle riviste italiane del periodo</i> Davide Colombo	165
<i>Pop art in testa. Niente Pop art: un testo inedito di Guido Le Noci del 1964</i> Laura Calvi	185

Michele Dantini

Improvvisamente l'Italia, quella in cui si credeva, l'Italia degli italiani con cui si viveva e si voleva vivere d'un solo sentire e pensare, sembrò fosse scomparsa. Per quale Italia ora vivere, pensare, poetare, insegnare, scrivere? Quando la patria sparisce manca l'aria e il respiro.

Giovanni Gentile, *Ripresa*, 1944

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 ad 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

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» (R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», I, 1, 1950, pp. 5-7, 15-18, oggi in *Storia moderna dell'arte in Italia*, a cura di P. Barocchi, Torino 1992, p. 93). 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; e L. Conte,

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 soquadro nella più ortodossa topografia accademica, che raggruppa sommariamente; e contribuire ad 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

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 e A. Mattiolo, Milano-Roma 2010, in particolare pp. 263-281.

4 Si muove nella stessa direzione Luiz Marques in *Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan. Un confronto intellettuale*, "Figura. Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica", I, 1, 2013. Sulla rivalità tra scuole contrapposte cfr. la testimonianza di Giuliano Briganti in *Caro Argan amico e nemico*, in *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».

a Verucchio, nei pressi di Rimini. Sembra rivolgersi alle classi dirigenti piuttosto che ad 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 cinesiche, 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 "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 ar-

5 Argan mutua la figura del "metodologo" dalla filosofia della scienza di 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"*, "NAC", 27, 15 dicembre 1969, adesso in *Paolo Fossati. La passione del critico*, a cura di G. Contessi e M. Panzeri, Milano 2009, p. 52.

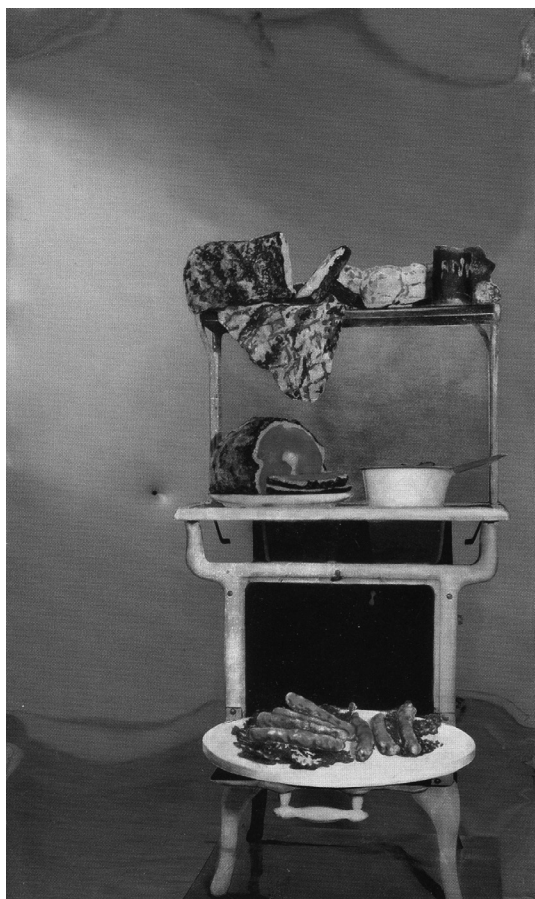
7 G.C. Argan, *Aut-Aut*, "Il Messaggero", 7 agosto 1963; Id., *La ricerca gestaltica*, "Il Messaggero", 24 agosto 1963; Id., *Forma e formazione*, "Il Messaggero", 10 settembre 1963; Id., *Le ragioni del gruppo*, "Il Messaggero", 21 settembre 1963; Id., *Utopia e ragione*, "Il Messaggero", 12 ottobre 1963.

8 C. Lonzi, *Solitudine di un critico*, "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", V, 6, aprile-giugno 1959, pp. 95-99.

10 C. Lonzi, *La collezione Thompson*, "L'approdo letterario", VII, 14-15, aprile-settembre 1961, p. 220.

11 C. Lonzi, *Jean Fautrier, la pittura informale e la «chose vue»*, "L'approdo letterario", V, 5, gennaio-marzo 1959, pp. 136-138.



1. Michelangelo Pistoletto, *La stufa di Oldenburg*, 1965, The Sonnabend Collection

tisti, [...] 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», scrive, «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 metodologica insieme: la critica d'arte accademica le sembra inattendibile. Ne

consegue che l'attività critica sopravvive ai suoi occhi solo come testimonianza, e «la fortuna del critico militante appare ormai interamente affidata alle risorse di un ambito e di una vicenda personali»¹⁵.

Al potere di selezione Lonzi oppone l'esigenza di condivisione; all'intellettuale designato il critico-scrittore. Rigetia punti di vista marxisti, agende identitarie e priorità

12 C. Lonzi, *Michel Tapié e la mostra Strutture e stile al Museo d'Arte Moderna di Torino*, «L'approdo letterario», VIII, 19, luglio-settembre 1962, p. 159.

13 C. Lonzi, *Mostra della critica italiana 1961*, «L'approdo letterario», VIII, 17-18, gennaio-giugno 1962, 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 Pistoletto ed è (per così dire) *curator in residence* della Galleria Notizie: l'ex critico de «l'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 Lonzi, *Solitudine di un critico*, cit. (vedi nota 8), «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*.

politico-istituzionali. Esige «autenticità» nel momento in cui strategie di marketing 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 accademica¹⁶. Adotta una prospettiva per così dire separatistica, trans- o post-identitaria, sostanziata da letture antropologiche¹⁷: 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 pubblica al cui interno valga la pena impegnarsi¹⁸.

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*. Presuppongono un atteggiamento di radicale pessimismo sul mercato dell'arte contemporanea e introducono perplessità generali sulle sorti della cultura umanistica nel contesto della

16 Cfr. S. Pinto, *Argan e la contemporaneità*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Milano 2012, pp. 90-91.

17 Il riferimento è a B. Anderson, *Modelli di cultura* (1934), che Lonzi legge all'inizio degli anni Sessanta e di cui discute epistolarmente con Pinot Gallizio.

18 Sulle retoriche dell'«autenticità» o dell'«appartenenza» del contesto del fallimento storico-politico dell'ideologia radicale cfr. R. Sennett, *The fall of public man* (1974), New York-London 1992, pp. 252-255.



2. Alighiero Boetti, *Manifesto*, 1967, Torino, collezione privata



3. Giulio Paolini, *Autoritratto con il Doganiere*, 1968, collezione privata

società industriale. Rinviando tuttavia, pur senza mai dichiararlo, a punti di vista politico-culturali inscritti 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 argomentare esplicitamente, incorrendo nell'incomprensione e nel rifiuto¹⁹.

¹⁹ Tra gli anni 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, Palazzo Grassi, 27 settembre 2008-22 marzo 2009; Chicago, Museum of Contemporary Art, 18 luglio-25 ottobre 2009], a cura di F. Bonami, Milano 2008, p. 27). Proviamo a esemplificare. Nel 1965 Pistoletto inserisce un omaggio a Oldenburg nella serie dei *Quadri specchianti* (fig. 1). 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 (fig. 2). 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"

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 apprezzare²⁰, mira a tutelare questi stessi dall'aggressività dei processi economici (le "speculazioni") e dalle «mode culturali»²¹. 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»²² al di là di capitalismo e comunismo. Non

(nelle *Due avanguardie*, Milano 1966, Calvesi muove alle «scelte ideologiche preconette» 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 (fig. 3). 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 Id., *Geopolitiche dell'arte italiana*, Milano 2012, 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)* (fig. 4) 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. «È 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 C. Lonzi in *Identità italiana. L'arte in Italia depuis 1959*, catalogo della mostra [Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 25 giugno-7 settembre 1981], a cura di G. Celant, Firenze 1981, p. 31).

²⁰ 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*, a cura di S. Valeri, atti del Convegno (Roma, Università La Sapienza, 26-28 febbraio 2003), Roma 2005 (supplemento di *Storia dell'arte*, numero speciale, settembre-dicembre 2005), p. 39.

²¹ Cfr. G. Bottai, *Lineamenti di una politica dell'arte*, discorso tenuto a Venezia per l'inaugurazione della XXI Biennale d'Arte, adesso 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 ad 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*, cit. [vedi nota 6], pp. 293-315).

²² M. Serri, *I redenti*, Milano 2005, pp. 138-139. Le considerazioni dell'autrice sul "fascismo" di Argan poggiano su basi assai fragili (ivi, pp. 135-139). Il testo della conferenza *L'università e la cultura*, pubblicata su

si distaccherà neppure in seguito, al crollo del regime e all'instaurarsi di un moderato sistema dell'arte contemporanea in Italia, da modelli "etici" e a guida pubblica di organizzazione economica e sociale²³.

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»²⁴.

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 indifferente²⁵. 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 razziale²⁶. La

«Primato» nel marzo del 1941, per ora 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. «È 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*, "Primato", II, 6, 15 marzo 1941, p. 5, adesso in *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere*, Milano 2009, p. 273).

23 Cfr. B. Zanardi, *Un patrimonio artistico senza*, Milano 2013, p. 17 e ss.

24 *Manifesto realista*, sottoscritto in data 10 gennaio 1933 da Berto Ricci, Romano Bilenci, Ottone Rosai tra gli altri e pubblicato su "L'universale". Bottai è in stretto contatto con i firmatari del *Manifesto*.

25 Iscritto al partito fascista ma dislocato «dietro le quinte, con problemi di coscienza», 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, "Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli", 12, 2002, p. 39). 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 ed 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*, cit. [vedi sopra], pp. 21-27).

26 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 dell'ambizione bottaiana di contrastare l'egemonia culturale nazionalsocialista (fervidamente alimentata invece dal Premio Cremona e il 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.

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 programmata²⁷. Che tale polemica abbia

Bottai, *La politica delle arti*, cit. [vedi nota 21], 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 ed 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 ad 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).

27 «L'arte a getto continuo in libri libricoli e interviste e quotidiani», polemicizzava Giovanni Gentile in *Dopo la vittoria* ("La Voce", Roma 1920), 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. Bottai, *Lineamenti di una politica dell'arte*, cit. (vedi nota 21), 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; ristampa 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 perché 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*, I-II, 1938-1939; ampliato in *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1941; ristampa 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 ad allora mai identificato. Bianchi Bandinelli aveva attribuito la Colonna ad Apollodoro di Damasco, conosciuto in precedenza solo come architetto. Ne aveva ipotizzato una formazione tutta occidentale, delineato il catalogo

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 longhiana dedicata a *Carlo Carrà* segna il momento di massima vicinanza tra Argan e lo studioso più anziano²⁸. Argan recensisce il *Carlo 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 Lazzeri²⁹.

Nell'accoglierne nel modo più lusinghiero la monografia, Argan si tiene accortamente a distanza dalle «equivalenze» del critico più anziano, adottando uno stile asciutto e controllato. 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» nazionale³⁰. A questa data la posizione di Argan appare stabilita in modo

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. Vale la pena ricordare che Arnaldo Momigliano rievoca il «sereno» stile traiano a una data di poco anteriore a quella in cui Bianchi Bandinelli celebra il «maestro delle imprese di Traiano», collocandolo sullo sfondo di un'epoca, l'antoniniana, di concordia interna, espansione e consolidamento dell'autorità imperiale (*Roma in età imperiale*, in *Enciclopedia italiana*, XXIX, 1936, pp. 628-654; adesso in *Sesto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma 1980, p. 608. Commenta severamente l'articolo di Momigliano Carlo Dionisotti in *Momigliano e Croce*, «Belfagor», 6, novembre 1988, pp. 617-641, adesso in *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, Bologna 1988, 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.

28 R. Longhi, *Carlo Carrà*, Milano 1937, adesso in Id., *Scritti sull'Otto e Novecento 1925-1966*, Firenze 1984; G.C. Argan, *Il "Carrà" di Roberto Longhi*, «Il Popolo d'Italia», 3 maggio 1938, adesso in Id., *Promozione delle arti*, cit. (vedi nota 22), pp. 127-130; Id., *Appunti su Carrà*, «Le arti», I, 3, febbraio-marzo 1939, p. 283, adesso in Id., *Promozione delle arti*, cit. (vedi nota 22), 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. (vedi nota 16), p. 177 e ss.

29 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. (vedi nota 16), pp. 60-61. Longhi è stato giovane insegnante di Bottai al liceo Visconti di Roma: il suo credito presso il gerarca è altissimo.

30 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 da parte di Longhi. Occorre dunque accogliere con riserva quanto Longhi stesso scrive del *Carrà* nella *Prefazione* a John Rewald, *Storia dell'impressionismo*, Firenze 1949, p. XXVI. 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 le poche 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, p. 243 e ss.). Alla data del *Piero dei Franceschi e le origini della pittura veneziana* (1914), per Carlo Ginzburg, Longhi si era già espresso a favore

durevole: il critico si colloca nel punto di intersezione tra moderato europeismo e retorica nazionalculturale; ethos funzionariale e silente dissenso³¹. 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»³².

L'opera di Carrà, aveva concluso Longhi, «ci rapisce [...] con l'alterno ingorgarsi e fiottare della passione che il protagonista pittore prova per il miracolo sempre rinnovato del fare, del produrre pittorico»³³. L'artista lombardo traduce in leggenda determinati caratteri del costume nazionale, la tenacia, la caparbieta, l'oscura dedizione al lavoro. Argan dissente da Longhi su un solo punto, cruciale. Il «protagonismo» ai suoi occhi non è più del pittore, come nel *Carrà*, ma del critico e del politico. Venturi aveva suggerito che il critico, in circostanze determinate, poteva esercitare una decisiva azione di mo-

dell'imminente «ritorno all'ordine». Manca però, nelle pagine dedicate da Ginzburg all'esame del rapporto tra Longhi e l'arte contemporanea, un adeguato riconoscimento del punto di vista normativamente identitario di Longhi (cfr. *Indagini su Piero*, Torino 1994, pp. 45 nota 22, 141-143).

31 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 ermetico di «più dura limitazione delle comunicazioni tra esterno e interno», la contrapposizione 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 ed 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 sostegno alle posizioni 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 tenutisi 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 certo non 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, nel saggio di Longhi, 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'». È 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 (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 nella nota 27. 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, giudicherà il «nazionalismo» di Longhi in modo tagliente nelle *Considerazioni inattuali sulla critica d'arte* (1942, adesso in L. Venturi, *Art Criticism Now*, Torino 2011).

32 Dionisotti, *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, cit. (vedi nota 27), p. 85 e passim.

33 Longhi, *Carlo Carrà*, cit. (vedi nota 28), p. 44.

dernizzazione civile e culturale attraverso l'impostazione di un problema di «gusto»³⁴. 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? Autocensura e una sorta di fatale ermetismo pregiudicano la comprensione tra generazioni, se non *tout court* 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 arbitrio³⁵.

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 Bauhaus³⁶; 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

34 Cfr. G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, Torino 2002, p. 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 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.

35 Sul punto (e le fratture sociali e generazionali implicate) 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 ai suoi occhi da Mussolini: istrionismo, impreparazione, suscettibilità, vanagloria. È opportuno ricordare che Longhi irride il “capaneico” nel breve scritto antologicizzato da Gianfranco Contini come *Morandi al Fiore*, datato 1945, oggi in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Milano 1993, pp. 1095-1100). 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.

36 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.

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, affermatasi 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»³⁷: 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»³⁸. 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 neoiluminista 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 dell'artista italiano che gli sembra al tempo più rilevante, «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?»³⁹. È 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 influenti 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 nazionale⁴⁰? Certo, a patto di sfi-

37 F. Arcangeli, *Giorgio Morandi* (1964), a cura di L. Cesari, Torino 2007, p. 141.

38 Sull'accezione arganiana di “informale” cfr. C. Zambianchi, *Nota su Giulio Carlo Argan e l'informale*, in *Giulio Carlo Argan, Intellettuale e storico dell'arte*, cit. (vedi nota 16), pp. 352-357.

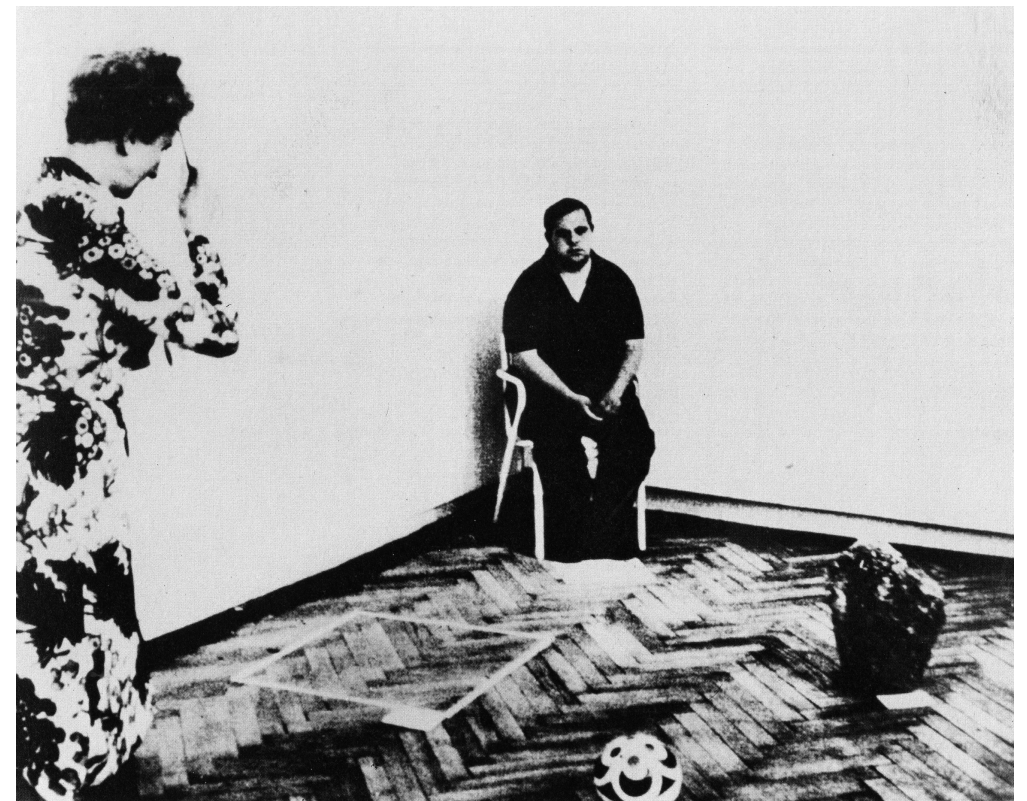
39 Cfr. G.C. Argan, *Lucio Fontana*, in *Salvezza e caduta nell'arte contemporanea*, Milano 1963, pp. 283-288.

40 La limpidezza del testo è ingannevole, maturata, come Argan stesso scrive, «in un tempo di severe

dare la pregiudiziale antifascista del dopoguerra e 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 trattare⁴¹.

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»⁴².

«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»⁴³.



4. Gino De Dominicis, *Seconda soluzione di immortalità (L'universo è immobile)*, 1972, collezione Lia Rumma

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».

41 R. Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo* (1962), Milano 1998, p. 398; citato anche da Serri, *I redenti*, cit. (vedi nota 22), 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.

42 N. Bobbio, *Autobiografia*, a cura di A. Papuzzi, Bari 1997, p. 28.

43 G.C. Argan, *Libera*, Roma 1975, p. 15.