



Comitato Nazionale  
per le celebrazioni del  
centenario della nascita di  
**GIULIO CARLO ARGAN**  
1909-2009

Michele Dantini, *L'etica della critica in Argan*,  
in "Il Manifesto", 8 dicembre 2010, p. 11

# L'ETICA DELLA CRITICA in Argan

## PASSIONI E DIFFIDENZE DI UNA LUNGA MILITANZA

### CONVEGNI

Tre giornate alla Sapienza  
per ricordare lo studioso

Nel tentativo di affrontare la complessità dell'opera di Giulio Carlo Argan, il convegno internazionale che si tiene a Roma da domani a sabato per ricordare lo storico dell'arte a cento anni dalla nascita è stato suddiviso in tre parti. La prima, giovedì, nell'Aula magna del rettorato della Sapienza, inserisce «Argan nella cultura del suo tempo» (interverranno tra gli altri Arturo Carlo Quintavalle, sulle «Strutture narrative della storia dell'arte», Italo Insolera sui rapporti tra lo studio e il Bauhaus, Massimo Carboni con un intervento che mette a confronto Argan e Brandi). Filo conduttore della seconda giornata, venerdì, ancora nell'Aula magna del rettorato della Sapienza, sono i «Temi di Argan nella storia dell'arte»: numerosi i relatori (Paolo Portoghesi, Silvia Bordini, Simonetta Lux, per citare pochi nomi)

che sulle tracce di «Classico e anticlassico» e dell'«Arte moderna 1770-1970» indagheranno le letture che lo storico dell'arte ha compiuto di diversi artisti, da Bernini a Picasso. Si intitola infine «Riletture e nuove ricerche» la terza giornata del convegno (sabato, nell'ex facoltà di lettere, aula I) che ospiterà un'analisi a più voci dei documenti dell'archivio Argan, seguita dalla tavola rotonda conclusiva cui parteciperanno tra gli altri Carlo Bertelli, Olivier Bonfait, Enrico Castelnuovo, Cesare De Seta, Orietta Rossi Pinelli, i quali di nuovo affronteranno la figura di Argan nella sua versione di intellettuale calato nel suo tempo. Un dato, questo, che è al cuore della lunga carriera dello storico dell'arte, fin da quando, giovane funzionario del Ministero dell'educazione popolare - convinto della missione pedagogico-nazionale degli intellettuali - prese parte alla creazione dell'Istituto Centrale del Restauro nel 1938 e dell'Ufficio Centrale per le Arti Contemporanee. Difese, inoltre, l'importanza del cosmopolitismo culturale e propose all'attenzione del ministero le istituzioni universitarie e i musei degli Stati Uniti quali modello di eccellenza.

### Michele Dantini

A un secolo di distanza dalla nascita di Giulio Carlo Argan è più facile mettere a fuoco tanto la sua esperienza di storico e di critico impegnato, quanto quella dell'intellettuale votato alle istituzioni, ciò che lo ha reso una figura centrale del modernismo italiano, dal momento di maggior consenso per la proposta di integrazione tra arte e industria fino alla sua dissoluzione. Sulle macerie del discorso neoilluminista e neoindustriale di Argan si costituirono, tra fine Cinquanta e secondi anni Settanta, le narrazioni critiche e sociologiche che hanno accompagnato la formazione delle neoavanguardie, da *Azymuth* (per quanto riguarda Piero Manzoni) all'arte povera alla transavanguardia e oltre. Malgrado l'importanza storica di Argan sia indiscutibile, al di fuori delle cerchie accademiche (ma non solo) lo si è in-

vestito per lo più di polemiche, non di rado strumentali. Eppure l'importanza del suo contributo alla critica d'arte e alla vita civile si fa via via più evidente.

Al di sotto dei più rilevanti scritti di Argan, almeno fino alla fine degli anni Cinquanta, corre un sottotesto etico-normativo che attraversa, in primo luogo, i celebri contributi alla storia del design e dell'architettura modernista, dalla monografia sul Bauhaus ai saggi dedicati a Marcel Breuer o agli architetti italiani di riferimento. Argan non smise di riferirsi all'Italia neppure quando sembrava dedicarsi a ricerche il cui tema era europeo e internazionale, in un intreccio di storia e critica d'arte, filologia e partecipazione che occorrerebbe oggi rilanciare. L'ammirazione per il modello industriale della Olivetti, ad esempio, sorresse le sue considerazioni sul design industriale e in qualche

modo perfino le orientò.

### La lezione di Ivrea

Al di là di ciò che riguarda in modo specifico il campo artistico premeva ad Argan promuovere un'etica pubblica connotata da competenza, sobrietà, onestà, rigore. Quel che gli stava a cuore era difendere una «civiltà del lavoro» specificamente nazionale, che era sembrata tornare vincente nel decennio della ricostruzione postbellica per

poi finire sotto scacco e rischiare di scomparire negli anni del boom economico. Non a caso, alla figura di Olivetti Argan assegnò, in brevi testi e interviste pubblicate solo recentemente, una importanza cruciale: gli riconosceva, infatti, di avere adattato con successo il modello industriale americano al contesto locale e provinciale, così come gli attribuiva l'intreccio di ideologia neocorporativa e sostegno all'architettura razionale. «Nessuno più di (Olivetti)», scrisse 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 dalla Fiat a partire dal 1948.

Mentre l'indirizzo politico-culturale di Argan è sempre rimasto coerente, il suo gusto e le sue predilezioni critiche sono cambiati, talvolta in modo sorprendente. Lo si vede, per esempio, tra le pagine di *Salvezza e caduta nell'arte contemporanea*, pubblicato nel 1963, un testo dedicato all'«informale», che può essere interpretato come passaggio dalla critica d'arte all'antropologia culturale, e può perfino funzionare come commento indiretto alla «mutazione antropologica» degli italiani negli anni del «miracolo economico». 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. Tra queste pagine, il critico neoilluminista e tecnocratico degli anni Cinquanta è tanto lontano quanto vibrante si fa la polemica con i processi di modernizzazione consumistica. «Perché – sbottò Argan al termine di un'interpretazione dell'artista italiano che gli sembrava al momento 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?» Era una domanda, la sua, che da una parte risultava estrinseca all'attività di Fontana, ma dall'altra suonava necessaria, perché registrava – sebbene in modo indiretto – il dramma sociale e culturale relativo alla scomparsa di una civiltà di artigiani (e contadini), quella stes-

sa civiltà che Pier Paolo Pasolini pianse nel film *La rabbia*.

L'eleganza semplice e popolare, per più versi nativa, l'amore del lavoro, la diffusione dell'opera d'arte nel territorio: verosimilmente era questo, agli occhi di Argan, che l'Italia poteva opporre, con una tradizione millenaria e una densità senza pari di documenti artistici, al formidabile apparato tecnico-industriale, militare o di propaganda delle grandi potenze, a ex imperi e nazioni assai più rilevanti per forza militare e economica, demografia, comunità linguistica.

La Biennale veneziana del 1964, con il clamore destato da New Dada e Pop, costituì, per Argan, un punto di non ritorno. A differenza di allievi e studiosi della generazione più giovane a lui vicini, accolse con amarezza l'affermazione degli artisti americani (Rauschenberg ricevette il Leone d'oro) e si ritrasse progressivamente dalla critica militante, avanzando la tesi della morte dell'arte. Quello che si stava svolgendo in laguna era, ai suoi occhi, un confronto tra mondi distanti e non un semplice avvicendamento di tecniche, mode culturali o stili. «Sono stato accusato di manicheismo», commentava in *Progetto e destino*, pubblicato nel 1965. «Ma consideriamo una cucina di Oldenburg: le bistecche e i cetrioli sono calchi, simulano i falsi cibi che i bottegai mettono nelle vetrine conservando i veri nel frigorifero. Il processo di copia banalizza, quanti più sono i passaggi tanto più ci si inoltra nella banalità, che è il solo mito di Oldenburg... (L'artista) vuol dire che il fare umano è di una stupidità infinita, di una inutilità disperante».

### Poche simpatie per la bohème

Forse l'amarezza intrinseca alla reazione di Argan si può capire meglio ricordando quanto si fosse speso, nel periodo immediatamente precedente alla Biennale «americana», a sostegno dell'arte ottica e programmata. Nel 1963, a Verucchio (vicino Rimini) si era svolto un convegno che sarebbe stato ricordato nella storia dell'arte contemporanea italiana come teatro di polemiche particolarmente aspre e polarizzazione di schieramenti critici. La scelta del tema sul quale intervenire era stata suggerita ad Argan da una circostanza concreta: la rapida affermazione internazionale di collettivi impegnati in sperimentazioni «gestaltiche» o cinetiche, come i Gruppi T e N in Italia o il Gruppo Zero in Germania; ma il suo tono suonava prescrittivo. Tanto nell'intervento che aprì il convegno quan-

to in articoli poi pubblicati sul *Messaggero* Argan stabiliva precisi «aut aut», facendo ricadere l'enfasi sui caratteri collettivi dei nuovi orientamenti artistici e sul ruolo preliminare del critico-«metodologo». Trovava superata ogni questione relativa alla sensibilità o al talento individuale e sosteneva che occorresse incoraggiare la collaborazione tra arte, industria, scienza.

Da sempre Argan coltivava una storica diffidenza nei confronti delle derive mercantili, anarchoidi e di bohème incontro alle quali gli artisti potevano indirizzarsi in assenza di un'efficace politica culturale. L'ordinamento neocorporativo proposto da Bottai per gli artisti figurativi mirava a tutelarli dall'aggressività dei processi economici e delle «mode culturali» nel modo paternalistico che noi oggi incliniamo a deprecare. Tutela e promozione degli artisti erano compito dello Stato: il gerarca non aveva esitato, a suo tempo, a suscitare un grave scontro istituzionale pur di affermare il controllo del Ministero dell'educazione nazionale, da lui diretto, sull'attività artistica. Persuaso della validità del modello centralistico, efficientista e tecnicista avanzato da Bottai, Argan sembrò non distaccarsene neppure quando crollò il regime e si instaurò, in Italia, un moderno sistema dell'arte contemporanea. Brandi, suo amico e suo interlocutore elettivo, distante nelle scelte concrete e nei modi della scrittura quanto gli era vicino sotto il profilo politico-culturale, sebbene fosse stato anche lui collaboratore di Bottai, insorse in modo trasparente, nel dopoguerra, contro quella che leggeva come subalternità degli artisti al mercato nel contesto neocapitalistico. «Il problema del nostro tempo non è quello della libertà ma quello dell'organizzazione», affermò impegnativamente in *L'arte d'oggi*, apparso nel 1951. «Né benessere né felicità sono civiltà... Civiltà è semmai il contrario... sforzo sofferenza, fatica».

Le convinzioni che spingevano Argan a promuovere l'arte programmata non erano diverse: rinviavano con severità ai compiti civili dell'arte e – come scriveva Brandi – impegnavano «la responsabilità morale dell'artista non meno che quella di qualsiasi altro uomo».

In anni di formidabile trasformazione del paese e di ambiziosi propositi riformisti associati ai governi di centrosinistra, Argan si sforzò di acquisire consenso presso la classe politica repubblicana nel desiderio di impostare politiche di eccellenza e preservare un'identità culturale italia-

na. Un simile disegno avrebbe potuto incontrare consenso, ma apparve a artisti e critici delle generazioni più giovani orientato a modelli di organizzazione culturale improponibili nel nuovo contesto economico e sociale.

Nel dicembre 1963, sul quotidiano *Avanti*, una giovane allieva di Longhi, Carla Lonzi, storica e critica d'arte, chiamò duramente in causa l'«insigne storico dell'arte» per le posizioni adottate sul tema dell'arte programmata. Se «il critico – scrisse – abituato ai privilegi istituzionali, si illude di una vigenza e di una facoltà particolare di coordinamento dei dati della realtà, compie un gesto angosciato e angosciante». Nel rifiutare, in nome di molti, le pretese di coordinamento della produzione artistica, Carla Lonzi mancava tuttavia di cogliere le ragioni storiche dell'interlocutore, il senso in qualche modo tragico che Argan aveva della storia italiana, la «pessimistica aderenza» al compito di trasformare caratteri nazionali degenerativi o folklorici attraverso l'educazione alla competenza e alla disciplina. Argan stesso, peraltro, non fu esplicito: il timore di perdere credibilità, consenso o influenza fu forse ciò che gli suggerì – come scrisse Bobbio – «prudenti silenzi» in merito a punti di vista radicati o a parti consistenti della propria biografia intellettuale. Alla convinzione di Argan circa il ruolo pedagogico delle élites culturali, Carla Lonzi non oppose una riflessione sulle regole di una moderna democrazia culturale: le posizioni del critico le sembrarono autoritarie, e però per parte sua estetizzava la figura dell'artista (e del critico-artista) sino a renderla analogamente inappellabile.

#### **Università o mercato?**

Si inaugurava così, in Italia, una stagione fin troppo longeva, caratterizzata da un notevole narcisismo, nonché dal culto della personalità. La veemenza della pole-

mica rivelò la frattura crescente tra cerchie, generazioni, «tribù» dell'arte contemporanea. Oltre a Carla Lonzi, critici e curatori in via di formazione come Celant, Trini, Fossati e Bonito Oliva, andarono costruendo, nella seconda metà degli anni Sessanta, ognuno il proprio orientamento, e lo fecero proprio tramite una presa di distanza più o meno radicale dalla lezione di Argan, non facendogli mancare, a volte, pungenti provocazioni: provocazioni che vennero, per esempio, da artisti come Pistoletto o Gilardi.

Stato e università o mercato? Questa la polarizzazione che si profilò all'inizio del decennio, mentre si consolidava anche nel nostro paese un moderno sistema dell'arte sostenuto da capitali privati. «È evidente», osservava Lonzi, che «i critici hanno nei mercanti, categoria che si va poco a poco intellettualizzando, concorrenti da non sottovalutare.

**CONTINUA** | PAGINA 12

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». Non esistevano condizioni tali da presupporre il mandato dell'intellettuale: il critico veniva chiamato a costruire la propria autorevolezza al di fuori di ogni tutela istituzionale, in un'attività ricognitiva aperta e sperimentale. A un modello di politica culturale costruito attorno all'istituzione accademica e a poteri di iniziativa e selezione autorizzati da un'agenzia centrale, Stato o partito, si oppose l'esigenza della partecipazione, della condivisione, dell'esperienza diretta. Argan conosceva sin troppo bene l'indifferenza del potere repubblicano alle questioni culturali. Scelse tuttavia di impegnare il prestigio dell'istituzione scientifica nel sostegno a un modello verticistico e centralizzato di organizzazione culturale.

Ha inizio domani all'Università di Roma un convegno per ricordare la lezione del grande critico d'arte, a un secolo dalla sua nascita. Accanto all'analisi delle opere gli stava a cuore la difesa di una «civiltà del lavoro» che sembrò tornare vincente nel decennio della ricostruzione postbellica per poi finire sotto scacco e rischiare di scomparire negli anni del boom economico