

# Il fallimento del progetto e il disordine del destino: Giulio Carlo Argan, il Bauhaus e la crisi della ragione

MAURIZIO LORBER

*Io ho dato alle tue intenzioni parole che te le fecero conoscere*  
(William Shakespeare, *La tempesta*)

La sedia Modello B3 progettata da Marcel Breuer nel 1925 è la dimostrazione più evidente che il funzionalismo non sacrifica l'eleganza, accrescendola piuttosto entro una dimensione nella quale l'espressione di Mies van der Rohe - *Less is more* - costituisce un assioma progettuale che trova il suo precursore in Adolf Loos, per il quale qualsiasi forma di ornamento rappresenta un delitto. Volendo trovare dei corrispettivi letterari alla progettazione essenziale e funzionale, altri non potrebbero essere che l'aforisma e le definizioni apodittiche. Secondo Loos la progressiva eliminazione ornamentale di ogni oggetto d'uso comune era connaturata all'evoluzione della civiltà; e si osservi come la definizione di oggetto comprenda tanto la teiera quanto la casa. L'ornamentazione era quindi considerato alla pari di un tatuaggio tribale che aveva perso ogni ragion d'essere, motivo per cui Loos afferma che «L'uomo moderno che pratici il tatuaggio è un criminale o un degenerato<sup>1</sup>». Non si tratta di un'affermazione del benpensante per il quale solo gli sciagurati possono essere tatuati, bensì definisce come i significati le-

gati alle immagini tatuate sul corpo, il loro valore e il loro scopo sociale, abbiano subito un processo di obsolescenza pari a quelle forme architettoniche che appartengono al passato. Se ne recupera pertanto solo il significante poiché prive di ogni radicamento negli attuali valori simbolici della nostra società. Lo stesso avviene per un edificio che presenti una decorazione eccessiva.

Anche Walter Gropius, seppure con connotazioni diverse, espresse una simile avversione che derivava, al pari di quella manifestata da Loos quando, nel 1893, si recò a Chicago per visitare l'esposizione internazionale, dal contatto con l'industrializzazione più avanzata apprezzabile allora negli Stati Uniti. Nel 1913, Gropius pubblicò un articolo concernente lo sviluppo degli edifici industriali corredato da una serie di fotografie<sup>2</sup> di fabbriche e sollevatori di granaglie.

«I silos di grano del Canada e del Sud America, i silos di carbone delle grandi linee ferroviarie e le più moderne fabbriche nel settore dei grandi trust nordamericani detengono una impressione di tale forza monumentale

quasi da poterli confrontare con gli edifici dell'antico Egitto. Esibiscono un volto architettonico talmente franco da comunicare all'osservatore la forza convincente chiaramente comprensibile del loro significato<sup>3</sup>.

Questo interesse per la tecnica e le tipologie industriali rivela la consapevolezza che, per rispondere alle urgenti esigenze delle città, era necessario adottare nuovi riferimenti ideativi adeguati ai rinnovati metodi di produzione: è nella rinnovata capacità progettuale che risiede il destino dell'intera società moderna<sup>4</sup>.

Giulio Carlo Argan, nel 1965, intitolava *Progetto e destino*, un lungo saggio raccolto in un volume omonimo<sup>5</sup>, a partire dal quale possiamo comprendere le motivazioni profonde che indussero lo storico dell'arte ad affrontare la più influente istituzione della sua epoca: il Bauhaus. Non si trattava soltanto di svolgere un lavoro di chiarificazione e approfondimento storico bensì di cogliere, secondo una prospettiva hegeliana, lo spirito di quella scuola e di assegnarle una posta in gioco altissima: la sopravvivenza dell'arte. In un'intervista del 1992 Argan rivede in chiave ancor più pessimista le sue posizioni espresse in *Progetto e destino* quasi trent'anni prima: «Il mio punto di vista una volta era molto più razionalistico. Oggi non mi sentirei così perentorio né sulla negatività del "destino" né sulla positività del "progetto". Non so se questo essere meno sicuro di quella antinomia sia dovuto al fatto che sono invecchiato oppure al fatto che nel mondo moderno, nel mondo in cui viviamo, il progetto è diventato impossibile [...] e il destino fa soltanto paura<sup>6</sup>». Come scrive Gabriele Perretta «lo scetticismo di Argan, che s'interroga sulle ultime

scommesse dell'arte contemporanea, nasce piuttosto dal confronto severo con il design e l'arte programmata<sup>7</sup>». Questa prospettiva, che Eco definirebbe apocalittica, è inscindibile dall'analisi teleologica del Bauhaus e, non tenendone conto, si rischia di non comprendere il motivo per cui Argan assegnò alla scuola fondata da Gropius un ruolo così decisivo nel processo storico. «Progettare per non essere progettati» non rappresenta soltanto uno slogan efficace dello storico dell'arte ma testimonia di come la deriva tecnologica e tecnocratica del mondo dei consumi non si limiti a guidare le nostre scelte e il nostro vivere quotidiano ma progetta – senza che da parte nostra ve ne sia l'evidenza – le nostre esistenze. Argan comprende con lungimiranza che il Bauhaus è l'ultimo asso che l'arte e gli artisti si giocano. Nel momento in cui l'industria e la produzione di massa sostituiscono, passo dopo passo, l'unicità dell'oggetto artistico, solo una visione più ampia del ruolo dell'artista nella società, quella appunto immaginata da Gropius, potrà salvarlo. Ma se ciò non avviene, vi sarà, per Argan, il funerale dell'arte causato dallo «scollamento tra arte e mondo della produzione<sup>8</sup>». Il Bauhaus è pertanto il tentativo ardito della ragione di ovviare a questa dissociazione; impossessarsi della pratica progettuale tenendo conto delle nuove modalità produttive e dei nuovi materiali – acciaio, cemento e vetro – significava infatti rilanciare non solo la creatività "artistica" su di un piano di modernità ma concepire l'arte con un suo fine sociale. Recuperare la portata ideologica che contraddistinse i prodotti dell'arte del passato era possibile attraverso il dominio delle nuove esigenze sociali e delle innovazioni industriali: «La tecnica è l'opposto

dell'ideologia, ma l'ideologia della tecnica ne è una specie<sup>9</sup>». In quest'ottica il design e la progettazione si riappropriano di una funzione decisiva nel quadro più ampio del progresso sociale poiché si può, per la prima volta nella storia, far coincidere qualità con quantità illimitata e realizzare il sogno, quello sì utopico, di William Morris:

«L'artista non dovrà limitarsi a dare astratti esempi della spiritualità del lavoro, ma dovrà fare ed insegnare a fare cose che siano insieme naturali e spirituali, utili e belle. Questo decisivo passo in avanti, che muta sostanzialmente tutto il problema dell'arte, è stato fatto da William Morris [...] la corrente preraffaellita e morrisiana punta all'eliminazione della specificità delle arti, all'inserzione diretta dell'esperienza estetica nella prassi della produzione economica e della vita sociale, alla individuazione di uno *stile artistico* suscettibile di diventare *stile di vita*<sup>10</sup>».

Questo filo rosso che collega esperienze e momenti diversi nel dipanarsi della storia – William Morris e le *Arts and Crafts*, l'*Art Nouveau*, Otto Wagner e le *Wiener Werkstätte*, Adolf Loos e il Bauhaus – permette di creare una continuità storica sulla base di programmi che hanno un corrispettivo nei progetti e nelle loro realizzazioni concrete. A fornirgli questa chiave di lettura ci aveva pensato Nikolaus Pevsner nel 1936 con *Pioneers of modern movement: From William Morris to Walter Gropius*<sup>11</sup>.

Se alcuni studiosi hanno corso il rischio di identificarsi con la personalità oggetto delle loro ricerche, il caso di Argan è particolarmente interessante<sup>12</sup> poiché non è difficile riconoscere nel Gropius narrato da Argan una sorta di *alter ego* che, con orgo-

glio, sancisce il definitivo abbandono della figura accademica lontana dalla tecnica e dalle modalità produttive. Ma non si tratta di un ribelle, un *bohémien* o un rivoluzionario, bensì di un uomo che, attraverso un ragionamento stringente e una competenza specifica, con la voce della ragione, invoca il diritto di farsi attore del rinnovamento sociale.

«Solo in seguito alla guerra assunsi piena consapevolezza della mia responsabilità, ossia realizzare le idee frutto delle mie riflessioni, secondo quelle premesse teoriche che, proprio durante la guerra, avevano per la prima volta assunto una forma definita. Dopo quella violenta interruzione [...] ogni persona ragionevole si rese conto della necessità intellettuale di una trasformazione. Ognuno, nel proprio specifico ambito di attività, si sentiva in dovere di colmare il disastroso abisso che si era creato tra realtà e ideale. Fu allora che ebbi per la prima volta la percezione dell'immensa portata della missione affidata agli architetti della mia generazione. Capii che un architetto non poteva avere alcuna speranza di realizzare le proprie idee se non era in grado di influenzare l'industria del proprio paese, stimolando, di conseguenza, la nascita di una nuova scuola di design [...] era necessario avere un corpo di collaboratori e di assistenti in grado di lavorare non obbedendo automaticamente a direttive superiori [...] ma in modo autonomo, seppur collaborativo, in vista di una causa comune<sup>13</sup>».

*La nuova architettura e il Bauhaus* di Gropius costituì per Argan una chiamata alle armi e il fondamento per il testo dedicato a *Walter Gropius e la Bauhaus*<sup>14</sup>. Era la fonte

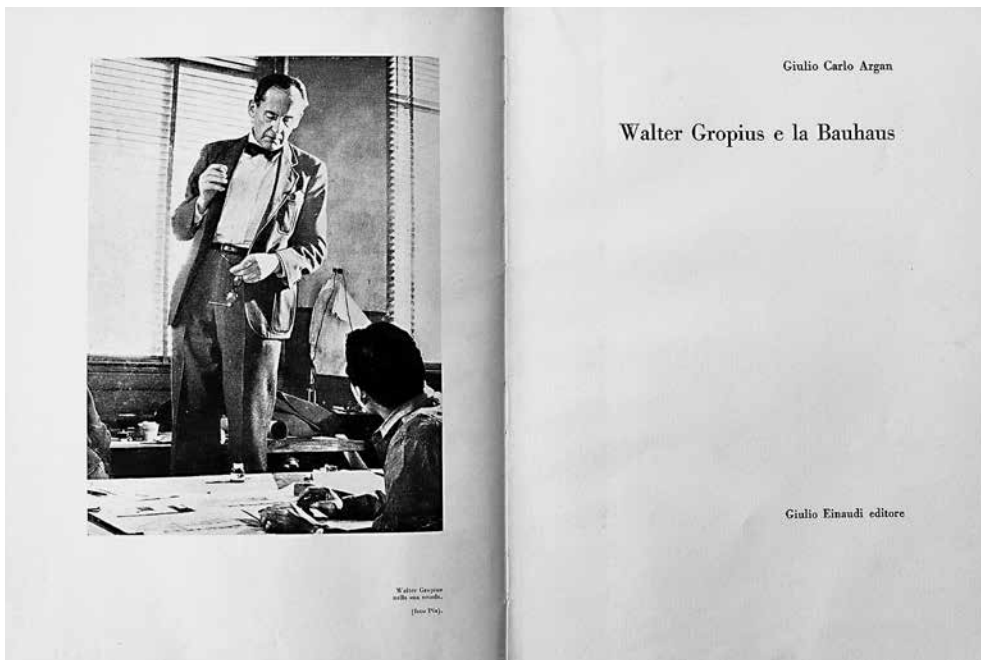
che permetteva alla sua peculiare vocazione storica di realizzare un'analisi partendo da principi teorici, progetti, oggetti ed edifici, intesi quali atti concreti della dinamica storica. Pubblicato da Gropius nel 1935, durante il suo breve periodo di permanenza in Inghilterra prima di raggiungere gli Stati Uniti, *The new Architecture and the Bauhaus*, ha il fine ben preciso di esplicitare al mondo anglosassone in che cosa consistesse il progetto della scuola da lui diretta, quali fossero le innovazioni proposte e i principi fondanti. Il volume concorre a rafforzare quel nuovo modello di storia dell'arte prospettato da Argan: non la filosofia idealistica dei grandi sistemi teoretici, bensì i valori etici ed estetici dei prodotti di una società. Sintetizzando, questo il principio di base: ogni oggetto è prodotto in un contesto sociale che poggia, aprioristicamente, su di un progetto del quale è possibile comprendere l'intenzionalità. La filosofia, intesa quale strumento di analisi della storia, in questa accezione non si innalza al di sopra delle conoscenze, delle relazioni sociali, delle attività e dei prodotti dell'uomo, ma ne è parte. Per Argan «ogni azione espressiva è dotata di un suo a priori filosofico<sup>15</sup>». È pertanto compito dello storico porre in luce un disegno che non è visibile a coloro i quali ne fanno parte<sup>16</sup> cosicché la storia diviene compagna e alleata del rinnovamento intellettuale della società. Quando parliamo di idealismo, nel caso di Argan, facciamo riferimento al filosofo che rappresentò la scelta obbligata per qualsiasi studioso italiano:

«Mi sono formato su Croce e la formazione crociana è stata la formazione di tutti i giovani intellettuali intorno al 1940. A Torino ero legato a un gruppo particolarmente os-

servante della disciplina crociana, da Pavese a Bobbio. Questo avvio idealistico fu in parte confermato da Lionello Venturi, il mio primo grande maestro<sup>17</sup>»

Se Gropius accorpò nel 1919 la *Kunstgewerbeschule* alla *Hochschule für Gestaltung* nel *Staatliche Bauhaus Weimar*, ovvero «la creatività del design con la perizia tecnica<sup>18</sup>» e quindi concreta, Argan, in maniera analoga, nell'analisi estetica dell'opera, predispose un rovesciamento materialistico, come lo definì Louis Althusser<sup>19</sup>, della filosofia di tipo idealistico. Infatti le accuse di idealismo mosse ad Argan erano mal argomentate. L'uso della filosofia da par suo fu ben diverso: «Io vengo imputato di idealismo e spiritualismo, ma se essere idealisti significa avere letto Kant e Hegel, non mi dispiace di venire svergognato come idealista da chi, manifestamente, non ci ha neanche provato<sup>20</sup>». Lo sforzo evidente di Argan non era quello di proporre una interpretazione idealistica disancorata dalle fonti e dalle opere. In quest'ottica la filosofia non appartiene ad un mondo a parte ma entra nel mondo reale e vi attinge a piene mani<sup>21</sup>. Non quindi un costrutto teorico immanente ma aderente al mondo reale sul quale produce degli effetti concreti. I prodotti dell'arte che occupano uno spazio fisico e simbolico permettono questo confronto diretto fra il mondo delle idee e quello dell'esperienza sensibile. Un programma niente affatto diverso da quello prospettato da Gropius per il Bauhaus quando si riferiva al “metodo formativo completo per la mano e per l'occhio” che contemplava tanto le “leggi teoriche e formali” quanto il “versante pratico e meccanico del design”<sup>22</sup>.

Tuttavia il disegno industriale imma-



Giulio Carlo Argan

## Walter Gropius e la Bauhaus

Giulio Einaudi editore

Walter Gropius  
nella sua officina  
(fine 1920)

1 - GIULIO CARLO ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi 1951, antiporta e frontespizio

ginato da Gropius come arte al servizio dell'industria è viceversa divenuto, secondo Argan, un progetto al servizio del consumo<sup>23</sup>. Oggi l'Ikea realizza in maniera esemplare quanto Argan aveva compreso con largo anticipo: pur mettendo a disposizione di tutti mobili e arredamento a basso costo non rappresenta un'evoluzione della società ma soltanto un'estatica esaltazione del consumo. La morte dell'arte è sancita dalla perdita della posta in gioco più alta giocata dal Bauhaus: l'aspettativa fiduciosa che la rinnovata capacità progettuale potesse realizzare, attraverso l'estetica, un veicolo di valori etici.

«C'è nel progettare dell'arte un senso, un interesse, una passione della vita, che non troviamo nella logica ineccepibile della progettazione tecnologica: questa progettazione che cresce su sé stessa per successive illazioni ignorando l'alternativa di morte che accompagna ogni azione morale, e quindi è sempre in pericolo di varcare, senza neppure rendersene conto, il limite della vita. L'ha varcato, infatti: è arrivata, di progresso in progresso, a programmare la morte<sup>24</sup>».

Anche il designer non è quella figura salvifica che, secondo Gropius, avrebbe potuto recuperare l'arte all'interno della moderna produzione industriale poiché, nel

tempo, è venuta sempre più ad imporsi la preminenza dell'immagine priva di quella funzione assoluta nel passato:

«la morte dell'arte è già avvenuta e siamo usciti dalla fase storica in cui l'arte ha sempre avuto il compito di elaborare modelli di valore. Abbiamo veduto come il mondo attuale consumi quantità enormi d'immagini: è facile prevedere che la fenomenologia del mondo di domani sarà tutta fondata sull'immagine. Se non saprà valutare, il mondo non saprà più valutarsi, esisterà senza avere neppure la coscienza di esistere<sup>25</sup>».

La disillusione di Argan deriva dal fatto che la tecnologia e la comunicazione di massa del dopoguerra avessero reciso i nessi dell'opera d'arte con la cultura nella sua globalità e che i valori che le erano assegnati nel passato si dissolvessero:

«Una disciplina muore quando, caduti i nessi col sistema globale della cultura, cessa la sua funzione. Così è stato dell'alchimia, dell'astrologia [...] L'eternità dell'arte è una frottola, il vero problema è la sopravvivenza della civiltà dopo la fine dell'arte. E questo dipenderà anche dal modo in cui l'arte avrà vissuto la propria fine, che sarà ancora un momento della storia, di tutti il più illuminante<sup>26</sup>».

In un brano di un'intervista ad Argan, ricordato anche da Perretta, lo storico dell'arte torinese esprime la sua amara constatazione asserendo che aveva cominciato la sua carriera come storico dell'arte ma che si apprestava a concluderla come archeologo: «Ho cominciato con l'occuparmi di fenomeni che seguitavano nel tempo, mentre oggi quei fenomeni non seguitano più<sup>27</sup>».

L'ultima linea Maginot prima della capitolazione era stato il progetto del Bauhaus: una sfida razionale alle forze irrazionali che di lì a poco avrebbero prevalso nuovamente in Europa: «Il mito europeo di Gropius non è più la musica o la poesia, ma la ragione; un mito più chiuso ed amaro, che reca in sé i germi del dubbio e del disinganno. È veramente l'ultima carta, che si giuoca sapendo di perdere<sup>28</sup>». Così naufragava anche la convinzione che la ragione e l'analisi, fondate sull'idea di progresso e cambiamento, di confronto e superamento dialettico di posizioni ideologiche e di sistemi di pensiero avessero un futuro<sup>29</sup>. La crisi della ragione consiste nella crisi del paradigma umanistico del Novecento, all'interno del quale gli storici sono incapaci di comprendere il paesaggio che il mondo moderno va configurando dal dopoguerra: la realtà esce dai confini nei quali la storia è in grado di concepirla e comprenderla. La crisi della storia è correlata a quella dell'arte poiché entrambe afferenti la medesima tradizione culturale. Ecco perché la sconfitta del Bauhaus è vissuta da Argan come fosse la sua personale *débâcle*. Nessuno storico dell'arte manifesta come Argan questa particolare coincidenza fra vita socio-biologica, come la definisce Nadine Gordimer<sup>30</sup>, e attività intellettuale. La narrazione del *design* ne è esempio preclaro poiché non si limita ad una riflessione con approfondimenti progressivi<sup>31</sup> che partono dalla fine degli anni '40 per giungere al 1980 ma costituisce la base per un ragionamento sul presente. Lo ribadirà egli stesso in un'intervista di poco precedente la sua scomparsa nella quale chiarisce inequivocabilmente che qualsiasi opera d'arte costituisce un problema vissuto sui dilemmi e le urgenze intellettuali della contemporaneità:

«Per me un dipinto di Giotto non è un problema del Trecento; è un problema mio, di uomo di questo secolo; Michelangelo, Botticelli, Leonardo, Tiziano, chi vuoi, sono tutti problemi contemporanei, nostri. Ci emozioniamo davanti alle loro opere, ne siamo turbati, sono problemi attuali; quale fosse il problema loro, forse non sapremo mai. Vedi, ricordo una conversazione che ebbi con Gropius. Mi disse: “Io avrei voluto pensare tutte le cose che lei mi ha attribuito, ma non le ho mai pensate”. Io ho risposto: “Caro Gropius, non me ne importa niente; mi importa che Lei le abbia fatte pensare a me”. La nostra funzione è quella di capire che tipo di problema siano Leonardo, Michelangelo, Giotto, il Romanico, il Gotico, il Barocco, quello che vuoi, per la nostra cultura<sup>32</sup>».

Argan era giunto ad una conclusione analoga a quella di Arthur C. Danto<sup>33</sup> ma partendo dal progetto di Gropius per il Bauhaus e da una riflessione sul design e i suoi legami con la produzione industriale. Ad accomunare entrambe le posizioni era la considerazione hegeliana secondo la quale ogni epoca e ogni civiltà hanno uno *Zeitgeist*<sup>34</sup>. Tale presupposto impone però una sorta di teleologia che passa sotto il nome di storicismo<sup>35</sup>. La storia è, nell'ottica dello storicismo, assimilabile ad un fiume del quale si può ricostruire retrospettivamente il profilo a seconda dei luoghi e dei contesti culturali che attraversa e che esso stesso contribuisce a configurare. Quando lo storico crede di poter raffigurare per ogni epoca un ritratto ideale denominato

*Zeitgeist*, inevitabilmente, attribuisce anche alla sua contemporaneità un presunto spirito del tempo; la ricaduta inconsapevole è la convinzione di essere in grado se non di predire almeno di intravedere il futuro prossimo venturo<sup>36</sup>. Ma, per citare il fisico Niels Bohr, uno dei fondatori della teoria quantistica della materia, «fare previsioni è molto difficile in particolar modo per quanto attiene al futuro».

La reazione in Italia al “metodo Argan”, com'è oramai noto, fu di richiamo alla filologia più severa e alla contestualizzazione dei fenomeni sulla base di una lettura attenta delle fonti disponibili che sembrava non dar adito alle interpretazioni più astratte e indimostrabili<sup>37</sup>. È sicuramente un principio fondamentale per qualsiasi lavoro storico quale antidoto a fraintendimenti e sovrainterpretazioni. Tuttavia, pensare di aver espunto il problema richiamandosi in maniera puntigliosa e dettagliata alle fonti, rischia di cacciare dalla finestra il problema dell'interpretazione che è insito in ogni ricerca che non sia una mera elencazione di documenti<sup>38</sup>. La riflessione filosofica non è mai inutile agli storici poiché, come afferma Hans Georg Gadamer, «chi pensa di essere sicuro della propria libertà dai pregiudizi fondandosi sull'oggettività del metodo e negando la propria condizionatezza storica subisce poi la forza dei pregiudizi che lo dominano in modo inconsapevole e incontrollato, come una vis a tergo<sup>39</sup>». Parafrasando Argan, la filologia è l'opposto dell'ideologia, ma l'ideologia della filologia ne è una specie.

- <sup>1</sup> «Der moderne mensch, der sich tätowiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter», A. Loos, *Trotzdem - 1900-1930*, Innsbruck 1931, Wien 1982, p. 78.
- <sup>2</sup> W. NERDINGER, *Walter Gropius*, Berlin 1985, trad. it. *Walter Gropius*, Milano 1993, p. 12.
- <sup>3</sup> W. GROPIUS, *Die Entwicklung moderner Industriebaukunst*, in *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, 2, *Die Kunst in Industrie und Handel*, 1913, pp. 17-22: 22. Ill. 18-20.
- <sup>4</sup> Una posizione estremamente critica nei confronti dell'International Style, venata di sarcasmo e di pungente ironia, è stata espressa da TOM WOLFE in *From Bauhaus from our House* nel 1981 (trad. it. *Maledetti architetti*, Milano 1984). Seppure sia più simile a un *panphlet* che a un testo di storia dell'arte è una lettura salutare dopo le decine di ponderosi saggi su Gropius, Mies van der Rohe e Breur.
- <sup>5</sup> G. C. ARGAN, *Progetto e destino*, Milano 1965, pp. 9-74.
- <sup>6</sup> Citato da S. VALERI, *Metodologia della storia dell'arte in Italia. "Progetto" e "destino": da Morelli ad Argan*, in *Giulio Carlo Argan. Progetto e destino dell'arte*, Atti del Convegno di Studi, Roma, 26-28 febbraio 2003, Supplemento della rivista "Storia dell'arte", 12/112, Roma 2005, p. 32.
- <sup>7</sup> G. PERRETTA, *Giulio Carlo Argan teorico: dalla morte dell'arte alla produzione diffusa*, in *Giulio Carlo Argan. Progetto e destino dell'arte*, Atti del Convegno di Studi, Roma, 26-28 febbraio 2003, Supplemento della rivista "Storia dell'arte", 12/112, Roma 2005, pp. 89-104: p. 91.
- <sup>8</sup> Facciamo riferimento alla precisa analisi contestuale di A. MECCACCI: *L'estetica italiana e il design in Estetica del design*, Bologna 2012, pp. 135-156 (in particolare su Argan: pp. 144-150).
- <sup>9</sup> G. C. ARGAN, *Novembergruppe* in *Progetto e destino* 1965, p. 215. Argan, a differenza di Bruno Zevi, pensava ci fosse una continuità fra l'espressionismo della Novembergruppe e il Bauhaus. Su questo aspetto l'approfondimento di J. NIGRO COVRE, *Le aperture di Argan ai problemi dell'Espressionismo tedesco*, in *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. GAMBA, Milano 2012, pp. 325-329.
- <sup>10</sup> G. C. ARGAN, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze 1970, ed. cons. 1980, pp. 148-150.
- <sup>11</sup> La prima edizione italiana di *Pioneers of modern movement* risale al 1945: N. PEVSNER, *I pionieri del movimento moderno*, Milano, 1945.
- <sup>12</sup> Sulla identificazione da parte di Argan con la vicenda storica del Bauhaus, seppure con sfumature diverse rispetto a quanto da noi sostenuto, si veda A. C. QUINTAVALLE, *Giulio Carlo Argan e le strutture narrative della storia dell'arte*, in *Giulio Carlo Argan intellettuale* 2012, pp. 133-146: 140.
- <sup>13</sup> W. GROPIUS, *La nuova architettura e il Bauhaus*, Milano 2004, pp. 28-29. Si tratta della traduzione del testo del 1935 pubblicato dalla Faber and Faber per la quale Gropius stesso seguì attentamente la redazione in lingua inglese.
- <sup>14</sup> G. C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino 1951. La recente ripubblicazione del testo si avvale anche di un'utile introduzione: M. BIRAGHI, *Valore di un libro*, in G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino 2010, pp. XXIV-XXV.
- <sup>15</sup> PERRETTA 2003, p. 96.
- <sup>16</sup> G. KUBLER, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale, U.P., 1962, trad. it. *La forma del tempo*, Torino 2002, p. 20.
- <sup>17</sup> Citato da G. C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 2006, p. 300. A tale proposito le considerazioni negative su Croce in R. BOSSAGLIA, *Conversando con Argan*, Nuoro 1992, p. 23.
- <sup>18</sup> GROPIUS 2004, pp. 27-28.
- <sup>19</sup> L. ALTHUSSER, *Initiation à la philosophie pour le non-philosophes* (1975), Paris 2014.
- <sup>20</sup> G. C. ARGAN, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a cura di T. TRINI, Roma-Bari 1980, p. 100. La contrapposizione fra prassi e teoresi è un tema che intesse anche i lavori dedicati a Brunelleschi, contrapposto a Ghiberti, e Borromini in tal caso contrapposto a Bernini cfr. QUINTAVALLE 2012, p. 136.



- <sup>21</sup> Da questo punto di vista la figura di Husserl è fondamentale per Argan, come lui stesso pone in evidenza fin dalle prime pagine del testo dedicato a Gropius e il Bauhaus. Si rimanda per un approfondimento sul ruolo della fenomenologia di Husserl e il pensiero di Argan al testo di M. CARBONI, *Argan, Brandi e l'estetica*, in *Giulio Carlo Argan intellettuale* 2012, pp. 147-155. Sui presupposti filosofici dell'analisi storico artistica di Argan: R. ASSUNTO, *Storia dell'arte come filosofia*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, vol III, *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Roma 1985, pp. 17-32.
- <sup>22</sup> GROPIUS 2004, pp. 30-31.
- <sup>23</sup> A tale proposito le riflessioni in G. C. ARGAN, *Il rapporto arte-società*, in *Progetto e destino* 1965, pp. 148-154: 151.
- <sup>24</sup> ARGAN 1965, p. 70. «Il progetto intesse la sua trama esile e chiara entro la turbinosa caligine del destino, diradandola: come fare interamente cosciente e responsabile, sconfessa il fato inteso come dettato di una volontà superiore, che si può soltanto subire [...] il fallimento del progetto apre le porte al disordine del destino» (ibidem, p. 63).
- <sup>25</sup> ARGAN 1965, p. 57.
- <sup>26</sup> G. C. ARGAN, *Ritratti di opere e di artisti*, a cura di A. ROCA DE AMICIS, Roma 1993, dal paragrafo *Le tendenze dell'arte*, pp. 151-153: p. 152.
- <sup>27</sup> ARGAN 1980, p. 12.
- <sup>28</sup> ARGAN 1951, p. 27. Ma anche il testo del 1949 che costituì la base per il volume dedicato a Gropius e al Bauhaus: *Introduzione a Gropius*, in ARGAN 1965, pp. 264-280.
- <sup>29</sup> Sulla contrapposizione fra ragione e irrazionalità quale chiave di lettura del progetto Bauhaus da parte di Argan cfr. QUINTAVALLE 2012, pp. 140-141.
- <sup>30</sup> N. GORDIMER, *Vivere con uno scrittore*, in *Temi del raccontare*, Milano 2014.
- <sup>31</sup> MECCACCI 2012, p. 143.
- <sup>32</sup> R. BOSSAGLIA, *Parlando con Argan*, Nuoro, 1992, p. 21. Ma anche la citazione analoga in G. C. ARGAN, *Utopia o regressione in Arte: Utopia o regressione?*, Atti del Convegno a cura di L. VERGINE, San Marino 7-9 giugno 1991, Milano 1992, p. 55: «A me non interessa sapere che problema sia stato Tiziano per Tiziano, mi interessa sapere quale problema è Tiziano per me: quale problema costituisce oggi Tiziano nella mia condizione di esistenza, nella mia condizione di cultura, nel mio impegno umano e politico».
- <sup>33</sup> Secondo il filosofo americano le *Brillo Boxes* esposte da Warhol alla Stable Gallery nel 1964 imposero una scomparsa del confine tra arte e realtà (le scatole Brillo del supermercato e le *Brillo Box* esposte). L'opera rappresentava agli occhi del filosofo americano la conclusione di una narrazione evolutiva che dalle biografie del Vasari arrivava alla storia dell'arte raccontata da Gombrich. Per usare le parole stesse di Danto: «Io sono per una fine della storia dell'arte, non per la fine dell'arte»: A. C. DANTO, *Una conversazione (post-storica)*, intervista di M. ROTILI, in A. C. DANTO, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine dell'arte*, Milano 2010, pp. V-XIV [p. VI].
- <sup>34</sup> A tale proposito le considerazioni sul rapporto tra pensiero di Hegel e l'interpretazione di Argan della storia e dell'arte in CARBONI 2012, pp. 151-154.
- <sup>35</sup> A tale proposito la posizione estremamente critica di KARL POPPER, *The Poverty of Historicism*, 1961, trad. it. *Miseria della storicismo*, Milano 1985. Il ricordo autobiografico di Arnaldo Momigliano, *A Piedmontese View of the History of Ideas*, è citato da Luiz Marquez a proposito del fatto che le scienze umane nell'Università di Torino di quegli anni fossero fortemente marcate dallo storicismo tedesco: «Quando Argan entra all'Università, Federico Chabod (1901-1960) aveva appena difeso una tesi su Machiavelli, discussa con Salvemini e Pietro Egidi, e doveva nel 1925 dirigersi a Berlino, raccomandato da Croce, per studiare sotto la guida di Friedrich Meinecke, con cui si sarebbe mantenuto in contatto fino alla morte di questi avvenuta nel 1954. Momigliano mostra, insomma, che è attraverso questa vertente germanica della storia delle idee, che la storia della cultura, che risaliva a Burckhardt, arriva a Torino, fatto che non può evidentemente es-

sere ignorato nella ricostituzione della genesi del repertorio e delle inclinazioni intellettuali di Argan» cfr. L. MARQUEZ, *Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan. Un confronto intellettuale*, “Figura. Studi sull’immagine nella tradizione classica”, rivista on line (<http://figura.art.br/revista/>), 2014, pp. 1-29: 7.

<sup>36</sup> Seppure sia condivisibile essere molto scettici sulle capacità predittive della storia è indubbio che Argan ci lascia allibiti quando nel 1965, forse sulla scorta di Guy Debord, sembra descrivere ciò che quotidianamente accade nel presente: «È la continuità, l’insistenza l’ossessione della notizia che distrugge il senso della storia. Così dev’essere: nella società industriale la gente è troppo occupata per meditare, decidere, agire, basta che risponda allo stimolo. Affinché la reazione sia come dev’essere, istantanea e labile, lo stimolo viene continuamente rinnovato: perciò siamo continuamente alimentati, gli americani dicono “foraggiati” d’informazioni. Milioni di persone hanno veduto, alla televisione, uccidere Kennedy e poi Oswald. I due fatti più enormi dalla fine della guerra non sono stati storicizzati, permangono in noi come fatti di cronaca e simboli [...]. La realtà toccata con mano non diventa storia: si corrompe subito come un corpo morto o si sublima nel simbolo»: ARGAN 1965, p. 49.

<sup>37</sup> Ci limitiamo a citare soltanto un esempio

consapevolmente contrapposto alla lettura di Argan: il grande progetto della *Storia dell’arte italiana* Einaudi che inizia nel 1979. Per una posizione esplicitamente critica alla storia dell’arte di Argan: O. ROSSI PINELLI, *Riletture su Argan oggi. Dalla “Storia dell’arte” alle innumerevoli storie dell’arte*, in *Giulio Carlo Argan intellettuale* 2012, pp. 183-185: «Insomma gli anni Settanta portarono a compimento una stagione di fermenti innovativi già viva nel decennio precedente, ma poco o per nulla registrata dal saggio (*La storia dell’arte* pubblicato sul primo numero della rivista “Storia dell’arte” del 1969 n.d.a.) di Argan» (p. 185).

<sup>38</sup> La stessa elencazione e antologizzazione presuppone un criterio a priori su ciò che risulta rilevante: la selezione è già un’interpretazione. D’altra parte senza selezione non c’è conoscenza ma soltanto caos come Argan aveva ben compreso. Da Questa constatazione non ne discende un relativismo assoluto semmai la consapevolezza che diversi sono gli aspetti che si ritengono di volta in volta rilevanti in funzione delle domande che ci poniamo. Quest’ultime si legate al nostro essere individui del presente e non punti di vista immanenti.

<sup>39</sup> H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, trad. It. *Verità e metodo*, Milano 1983, p. 417.

*The industrial design imagined by Gropius – art at the service of industry – has become, as Argan has said, a project to serve the consumer. Today, mass production realized in an exemplary manner what Argan understood well in advance: while it makes furniture and soft furnishings available to everybody at a low cost, it is not an evolution of society, but only an ecstatic exaltation of consumption. The death of art is sanctioned by the loss of the highest bet placed by Bauhaus: the confident expectation that the renewed design capacity could achieve, through aesthetics, a vehicle of ethical values. The analysis of the Bauhaus aesthetic of Argan exemplifies a method for revising the philosophy of the idealistic type. Argan’s effort was not to propose an idealistic interpretation released from the sources and the works. From his point of view philosophy does not belong to a world apart, but enters the real world and draws from it abundantly. The products of art that occupy a physical and symbolic space allow this direct comparison between the world of ideas and that of sense experience. The conclusions are in close relation with this method of analysis.*

mauriziorber@yahoo.it