

Estratto da:

Sandra Costa, Alessandro Paolo Lena e Anna Rosellini (a cura di) 2025. *Lo sguardo rinnovato*. Vol. 2. Pensiero Radicale Esibito. Bologna: Alma Mater Studiorum Università di Bologna. ISBN 9788854972285. <https://doi.org/10.60923/books/30>.

Giulio Carlo Argan esordiente e l'architettura contemporanea. Da Sant'Elia a Gropius e Wright via Persico e Pagano, da Torino a Roma, da Lionello Venturi a Giuseppe Bottai

Giovanna Perini Folesani^a

a Università di Urbino

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/30.339>

Pagine: 298-335

Copyright 2025, The Author(s)

This work is licensed under the Creative Commons BY-NC License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

**Alma
Diamond**

open scholarly
communication

AlmaDL University of Bologna

Giulio Carlo Argan esordiente e l'architettura contemporanea.

Da Sant'Elia a Gropius
e Wright via
Persico e Pagano,
da Torino a Roma,
da Lionello Venturi
a Giuseppe Bottai

Giovanna Perini Folesani

Università di Urbino

Giulio Carlo Argan è il più grande storico dell'arte italiano del Novecento e uno dei pochissimi di statura veramente europea¹, nonché l'unico che abbia saputo coniugare con successo e intelligenza lavoro intellettuale e impegno politico concreto, specialmente come sindaco (per poco più di tre anni: 1976-1979) di una delle città italiane più iconiche, caotiche e ingovernabili, Roma, “dal punto di vista urbanistico ed edilizio, una città

Si propone una rilettura contestualizzata degli scritti giovanili di Argan sull'architettura (in particolare su quella contemporanea) tra il 1930 e il 1941, nell'ottica di una “militanza nel contemporaneo” scaturita da una “militanza venturiana” in campo accademico: ciò comporta un avvio in scia alla lezione estetica e politica del maestro, che spiega l'iniziale insoddisfazione nei confronti delle varie declinazioni dell'architettura contemporanea (futurista e modernista/razionalista), per giungere rapidamente a una rigorosa distinzione tra varie declinazioni del modernismo grazie alla frequentazione del gruppo di “Casabella”. La pratica di funzionario della tutela, coinvolto in allestimenti museali da progettare o da valutare (quando, da ispettore centrale del Ministero dell'Educazione nazionale, dovrà supervisionare i colleghi), gli farà apprezzare le possibilità funzionali di una visione razionalista svincolata dall'interpretazione fascista. Ciò gli consentirà già poco prima della guerra di approdare a una propria autonoma valutazione di architettura contemporanea, design e urbanistica che resterà sostanzialmente immutata nella sua successiva carriera universitaria e politica, trovando infine applicazione pratica nell'attività – breve, intensa e incisiva – come sindaco di Roma (1976-1979).

molto gravemente ammalata”². Con l'aiuto di due assessori donne³, da buon piemontese, ex funzionario dei musei e gallerie dello Stato, a lungo distaccato a Roma, per lo più alla direzione generale alle Belle Arti (1935-1943)⁴ – e dunque residente nell'Urbe quasi continuativamente da allora fino alla morte (1992)⁵ –, ha saputo applicare alla capitale uno strumento essenziale e, all'epoca, pressoché inedito, in Italia, per il contrasto dell'abusivismo edilizio che la sfigurava in modo incontrollato da circa un secolo (dall'istituzione cioè della città a capitale d'Italia, inizio del vero “sacco di Roma”)⁶: promosse infatti (quando ancora non esistevano satelliti e droni, ma solo l'aeronautica militare,

i reparti elicotteristi e qualche ardimentoso imprenditore privato (ivi formatosi)⁷ il rilevamento aereo dello spazio cittadino⁸, da ripetere periodicamente, per poter individuare e documentare gli abusi *in fieri* e intervenire bloccandoli, allo scopo di preservare e semmai ampliare le zone verdi e archeologiche, riqualificando la città e riprogettandone la funzionalità, secondo linee di indirizzo influenti almeno fino alla fine del secolo scorso⁹. Proporre una spesa lungimirante a fini di tutela invece di un profitto immediato (e contaminante) come la sanatoria o il condono, per assicurare una vivibilità migliore presente e futura: idea veramente illuminata di buon governo e di corretta progettualità, di cui bisogna essere grati anche alla serietà e intelligenza di quel Partito comunista italiano che lo candidò da indipendente nelle proprie file e lo sostenne nella carica (si iscrisse al partito solo poco dopo le dimissioni da sindaco)¹⁰, nonostante fosse (o proprio perché era) “solo” un tecnico della cultura, intelligente e di gran valore¹¹, dedito al servizio pubblico¹². Altri tempi, davvero. Bei tempi, nonostante tutto.

Suggestivo ipotizzare che nella fotogrammetria egli abbia riconosciuto un'affinità e innovatività applicativa – a fini non progettuali, ma pratici, di censimento visivo – con la *centuriatio* romana che struttura la sua regale e ordinata Torino, non meno che l'imperiale Kyoto, a differenza della principesca Karlsruhe, costruita invece su uno schema a raggiera¹³. Certo è che quell'idea semplice e geniale di monitoraggio aereo (oggi, con altri mezzi, prassi consolidata nei Comuni di dimensioni medio-grandi) scaturisce in maniera non ovvia da quell'attenzione e passione per l'architettura (e l'urbanistica) che costituisce uno dei *Leitmotive* della sua attività di storico dell'arte, ampiamente studiata nei vari risvolti, specie in occasione del centenario della nascita dello storico, in molteplici convegni organizzati per lo più dalla vasta schiera dei tanti allievi, diretti e indiretti¹⁴. La sua passione per l'architettura è stata anch'essa puntualmente analizzata più volte, focalizzandosi specialmente sui suoi contributi alla storia e all'interpretazione dell'architettura moderna (Brunelleschi, Michelangelo, Borromini)¹⁵, un po' meno

su quelli relativi all'architettura contemporanea e all'urbanistica, forse anche perché nell'ambito del contemporaneo sono stati di norma privilegiati ed enfatizzati i contributi di Argan sull'arte in generale (a dispetto della sua corretta diagnosi, di pura zecca hegeliana, di imminente "morte dell'arte" – sempre posposta per contingenze accidentali)¹⁶ e sul design, consolidato nel sodalizio professionale e umano con Anna Maria Mazzucchelli, redattrice di "Casabella" dal 1934 al 1939¹⁷, sposata proprio nel 1939. Perfino la sua tesi di laurea (l'ultima discussa a Torino da Lionello Venturi nel 1931, prima di rifiutare il giuramento di fedeltà al fascismo e andare in esilio in Francia) riguarda "quel dissidente del Rinascimento che fu Sebastiano Serlio"¹⁸, architetto bolognese, analizzato per la sua trattatistica (sottoposta a una prima intelligente rivalutazione e riqualificazione) più che per le sue costruzioni concrete (in parte affini tecnicamente e spiritualmente – non certo stilisticamente – a quelle barocche torinesi che Argan aveva sotto gli occhi fin dalla nascita, a causa del comune "dualismo non del tutto risolto di teoria e pratica", ovvero di una teoria fondata su un "pratico empirismo")¹⁹. Poco prima, nel settembre 1930, non ancora laureato (o meglio: studente del terzo anno), aveva pubblicato in "L'Arte" di Adolfo e Lionello Venturi un breve saggio su *Il pensiero critico di Antonio Sant'Elia*: stando alla ricostruzione storica di una sua brillante allieva specialista di arte contemporanea, Simonetta Lux, esso costituirebbe il punto di partenza di una permanente "militanza nel contemporaneo" di Argan²⁰.

Pur rinviando qui alla mirata contestualizzazione storica da lei fornita di quello e degli interventi immediatamente successivi di Argan in materia di architettura contemporanea, nonché alla sua ricostruzione del tessuto di relazioni personali e intellettuali in cui egli si muoveva negli anni trenta²¹, mi permetto di dissentire in parte dalla sua interpretazione di quel singolo saggio, perché non del tutto rispondente, mi pare, alla realtà e intenzione del testo in sé, che è direi artatamente ambivalente, soprattutto per giovanile immaturità, e costituisce, prima di

tutto, una prova di “militanza venturiana”, priva di servilismo perché condotta con genuino slancio emulativo. Di fatto, il saggio su Sant’Elia fu scritto su istigazione del maestro Lionello Venturi, impegnato personalmente da un anno in una polemica antifuturista di respiro molto locale, torinese, contro Marinetti e Fillia²². Proprio alla fine di quello stesso 1930, del resto, Marinetti, pienamente integratosi al fascismo, inaugurava a Roma una mostra commemorativa dell’amico architetto “comacino”, nel cui catalogo riproponeva tra l’altro, ristampandolo integralmente, il *Manifesto dell’architettura futurista* (1914), così assurdo *malgré soi* allo status celebrativo e passatista di documento fondativo, storico²³. Il saggio di Argan studente ventunenne è nato dunque come opera di killeraggio estetico su commissione, nel composto contesto elitario di un mondo accademico liberale basato su un codice fiduciario di *do ut des* ovviamente alieno dalle – e ostile alle – provocazioni ribelliste e gridate del futurismo, contrastate anche per ragioni politiche²⁴. Esso risulta acerbo nella forma fin troppo logicamente elaborata, nonché consapevolmente ingeneroso nel deliberato, ma ambiguo ridimensionamento dell’architetto (“Non ci si deve meravigliare che il maggior interesse di Sant’Elia sia nella sua polemica”)²⁵.

Cionondimeno esso merita un esame attento e completo, perché presenta alcuni aspetti notevoli, destinati a sviluppo e importanti modifiche successive, con il maturarsi nel tempo del metodo, del pensiero e dell’esperienza arganiani: da un lato si rileva l’approccio eminentemente logico, dialettico, alle questioni estetiche, qui volto alla disamina fin troppo astratta e alla contestazione, in termini puramente idealistici²⁶, dei principi provocatori che sottendono alle scelte programmaticamente futuriste espresse da Sant’Elia nel suo *Manifesto*²⁷, prescindendo dalla dimensione formale (del resto testimoniata da disegni, progetti, plastici, non da opere concrete, data la morte prematura dell’architetto ventottenne)²⁸; dall’altro, si segnalano le affermazioni (a tratti contraddittorie e certamente sorprendenti, per chi conosca l’Argan maturo)²⁹ di

contorno e confronto con l'architettura razionalista incarnata sì da Le Corbusier ("maggiore tra tutti" – e quindi implicitamente sopravvanzante Gropius!)³⁰, ma ormai pervasiva, adottata in qualche modo (frammista cioè a crescente retorica pseudo-classicista e monumentale) perfino dal regime italico³¹, nel tentativo di omologare formalmente, pur con qualche distinzione, l'Italia fascistissima alle altre nazioni europee, "democratiche" (Francia, Gran Bretagna) e non, compresa la Germania (in bilico tra la Repubblica di Weimar languente e l'incombente cancellierato hitleriano) e, parzialmente, perfino la Russia bolscevica (onde l'accento incidentale a essa, con l'equazione "modernista = bolscevico" in sé rischiosa, se proposta in un regime antibolscevico che pur cercava di adottare, interpretandola a suo modo, la stessa lingua architettonica)³². Probabilmente è questa pervasività variamente declinata in termini geopolitici del razionalismo/modernismo che risulta disorientante e inizialmente ostica per un Argan "pre-maturo": pur non avendo rimpianti romantici e passatisti, egli pare tuttavia insoddisfatto dalla stessa modernità, in scia al suo maestro, mentre è alla ricerca di un difficile, precario e periglioso equilibrio tra lo scopo contingente del suo scritto e il valore generale che deve assumere, e quindi tra la critica a un futurismo ormai storicizzato, imbrigliato dal regime e perciò obsolecente da un lato, e una prudente riserva liberale verso l'architettura razionalista in sé dall'altro, anche per naturale simpatia torinese – ancora inespressa però – verso l'architettura "pratica", che nel Novecento va poi a coincidere in parte con quella "organica", in questa fase per lui ancora da scoprire³³ (inizierà a interessarsene nel 1941, commentando, in "Casabella", un testo scritto, *L'autobiografia di [Frank Lloyd] Wright*³⁴, la cui traduzione italiana, da lui proposta nel secondo dopoguerra, non è stata realizzata: non è un caso, però, se nel primo dopoguerra Argan comparirà, contribuendo anche un saggio di catalogo, nel comitato scientifico della mostra monografica fiorentina del 1951 dedicata all'americano e realizzata da Bruno Zevi d'intesa con Ragghianti)³⁵.

La contraddittorietà rilevabile in questo suo testo di debutto nel contemporaneo, quasi ignorata dagli studi forse per carità malintesa o per imbarazzato rispetto, non è comunque furbesco cerchiobottismo italico, ma vera, inquieta insoddisfazione rispetto al dibattito teorico e alle soluzioni edilizie concrete del suo tempo giovanile – ardimentosa e smarrita ricerca di una soluzione autentica, non di comodo, che negli anni cinquanta gli parrà infine di intravedere in Aalto, per la possibile fusione tra il razionalismo Bauhaus e l'organicismo di Wright³⁶.

A differenza di Pallade Atena, Argan non è uscito perfettamente formato e armato dal capo di Zeus/Lionello – il che non intacca minimamente la “mostruosa coerenza” riconosciutagli anche dall'amico-nemico Briganti nel necrologio per “la Repubblica”³⁷, perché la sua è una coerenza profonda, di metodo e di rigore intellettuale e morale, non di affermazioni accidentali e di concetti d'uso, necessariamente condizionati dai tempi. Per questo, nel giro di pochissimi anni, muterà radicalmente e definitivamente posizione nei confronti del razionalismo, imparando a distinguere al suo interno interpretazioni diverse, alcune più soddisfacenti e accettabili di altre, ma tutte dialetticamente coesistenti e necessarie³⁸. Altrettanto o più caduco, in quel saggio giovanile, è l'uso del concetto di “gusto” (arma spuntata dell'arsenale lessical-intellettuale di Lionello Venturi contestatagli tre anni dopo, in altro ambito di polemica storico-architettonica, da un cattedratico tedesco filonazista, Albert Erich Brinckmann, vittima reattiva di una sua feroce recensione)³⁹. D'altro canto, la discussione degli aspetti formali di Sant'Elia secondo criteri inclini al puro visibilismo (già altrimenti applicati, sempre in scia a Venturi, nella disamina dell'opera di Serlio o di Palladio)⁴⁰ qui procede in realtà dallo scritto stesso di Sant'Elia, figlio rivoluzionario della Secessione viennese⁴¹. Infine (nell'occasionale, breve citazione in tedesco da Bruno Taut)⁴² Argan dimostra già nel 1930 la propria conversevolezza con la riflessione teorica contemporanea internazionale, affrontata in lingua originale⁴³, segno di una congenita curiosità intellettuale, vivace e onnivora:

l'introduzione al gruppo di "Casabella", procuratagli al solito da Venturi, è infatti ancora di là da venire (1933) e costituirà la svolta determinante per la sua chiarificazione e maturazione critica e metodologica⁴⁴.

La riduzione programmatica (perché politica)⁴⁵ e ingenerosa⁴⁶ della figura di Sant'Elia (specie ove si consideri la sua breve vita) in virtù di un sillogismo che gli nega dapprima perfino il ruolo di precursore del modernismo (restituitogli poi parzialmente alla fine di un percorso logico e storico non lineare)⁴⁷, o il piegare con sottile e paradossale perfidia il futurismo a declinazione ultima del romanticismo (una mezza verità storica che costituisce, invero, anche una perfetta bugia estetica) creano una serie di aporie e contraddizioni irrisolte non tanto entro il sistema conchiuso del saggio in questione, ma nel contesto più ampio e stratificato degli scritti di Argan in materia di architettura contemporanea, non solo nell'arco dinamico della sua intera esistenza scientifica (che è ben comprensibile), ma perfino nell'ambito assai più circoscritto della sua produzione giovanile, se si pensa ai contributi pubblicati di lì a poco in "Casabella" tra il 1933 e il 1941⁴⁸. Cionondimeno Edoardo Persico decise di ristampare questo stesso saggio qualche anno dopo (1935) nel volume polifonico da lui curato con l'aiuto della Mazzucchelli (*Dopo Sant'Elia*)⁴⁹. Verosimilmente fu una decisione presa in parte per quell'amore del dibattito aperto, libero e uso al contraddittorio che distingue la sua "Casabella"; in parte perché, in una chiave diversa, l'intervento di Argan sembra affiancare alcune sue riflessioni; ma soprattutto per la certezza che, inserito in un diverso contesto, avrebbe visto attenuate le asperità critiche, sfruttando anche il fatto che le complesse argomentazioni dialettiche di Argan, specie in gioventù, possono prestarsi a volte, contro ogni suo intendimento, a un'oracolare ambiguità⁵⁰, che comunque provoca riflessione, perché addita nodi cruciali.

Soprattutto, decisivo e di conforto nella decisione di ristamparlo dev'essere stato per Persico il primo saggio pubblicato da Argan in "Casabella" nell'aprile 1933 (*Punti di partenza della*

nuova architettura): non a caso, nel volume suddetto, Persico lo ristampa affiancandolo al precedente. In questo articolo Argan iniziava a precisare e raddrizzare il tiro⁵¹, scrivendo un contributo pacato, fuori dalla polemica contingente, ove l'architettura contemporanea è definita in relazione a quella rinascimentale studiata per la tesi, adottandone gli stessi schemi interpretativi "cromatici" nel definirne caratteristiche e compiti e però leggendola ancora con gli stessi parametri del 1930, salvo alcune aggiunte allotrie come Ruskin, la cui nuova conoscenza potrebbe essere frutto dei suoi primi viaggi all'estero. Argan inizia cioè a tesservi le fila di una griglia sistematica che tracci le continuità storico-teoriche ed estetiche che collegano l'architettura di età moderna al contemporaneo, in una eterna dialettica tra pittorico e plastico, tra pratico e teorico, tra anticlassico e classico, tra naturale e artificiale che, nel contemporaneo, contrappone Wright a Le Corbusier e Gropius, ma anche Gropius a Le Corbusier, rinnovando così semanticamente, in ambito architettonico, la lezione venturiana che contrappone impressionismo e cubismo⁵².

Non per caso quindi, nella visione d'assieme offerta vent'anni dopo (1950) ne *L'architettura moderna in Italia*, Argan mitiga alquanto, corregge e precisa le affermazioni avventatamente perentorie del suo saggio studentesco: ciò avviene non solo in virtù di un clima storico, politico-istituzionale, radicalmente mutato, ma anche di una visione teorica più matura, più duttile, meglio informata (la frequentazione del gruppo di "Casabella", con le sue aperture internazionali e la sua passione per il dibattito e il confronto, è pur servita). Perciò questo saggio postbellico si apre con un'ammissione che implicitamente è una palinodia: "La prima parola nuova è stata detta da Antonio Sant'Elia nel *Manifesto dell'architettura futurista* (1914) [...]. Soltanto dopo la guerra [...] si determina in Italia un concreto movimento verso la nuova architettura. [...] Nei primi anni del fascismo [...] l'architettura moderna fu considerata espressione rivoluzionaria e come tale incoraggiata e protetta. Ma l'appoggio ufficiale fu di breve durata"⁵³.

Del resto, la nuova prospettiva interpretativa del secondo dopoguerra è, storicamente, quella resistenzial-garibaldina, sbocciata in Argan già durante la guerra, in seno al fascismo morente: essa si radica nel sociale invece che (idealisticamente, crocianamente, liberalmente e azionisticamente) nell'individuale, in un ovvio ribaltamento di valori pur sempre laici⁵⁴, onde tutta la riflessione critica su teoria e prassi architettonica contemporanee si colora di conseguenza, e non per opportunismo, convenienza e convenzione (come invece accade nella coeva, furbesca analisi del realismo lombardo di Longhi), ma per convinzione gradualmente maturata, a costituire quell'antitesi al fascismo che, tra le due guerre, gli era parsa venire solo dalla passata tradizione liberale, gobettiana e non: per essa del resto Argan era stato a tratti monitorato (non senza incidenti grotteschi)⁵⁵ da polizia e OVRA⁵⁶.

C'è un ambito "pratico" e di nicchia però dove, già negli anni trenta, il verbo modernista non gli poneva sterili problemi venturian-crociani, anzi l'aiutava oggettivamente a superarli, agganciando infine quel razionalismo che per lui era come un'esigenza psicologica primaria⁵⁷, per diventare poi approdo definitivo: è l'ambito delle mostre, sia permanenti (cioè gli allestimenti museali) sia temporanee⁵⁸, ovvero del modernismo applicato al *design* (in questo caso, all'*interior design* museale), che del resto sarà uno degli ambiti di riflessione e intervento più amati dall'Argan maturo, postbellico. Di nuovo "Casabella", così attenta a reclamizzare i nuovi materiali della nuova architettura e dell'arredamento – oltre che a ospitare un dibattito così vero, libero e intelligente sulle più varie questioni architettoniche e urbanistiche da parere impossibile e impensabile in pieno regime fascista (per non dire di certi regimi sedicenti democratici odierni) –, aveva richiamato l'attenzione sul tema "esposizioni", dedicandogli, in tempo di guerra (1941), un numero doppio eccezionale per qualità, ricchezza iconografica e pensiero⁵⁹. A parte il dettagliato e articolato *excursus* storico di Mario Labò⁶⁰, ricco di immagini litografiche, e un breve testo firmato e illustrato da Giulia Veronesi sull'inizio

Novecento⁶¹, il numero comprende due lunghi interventi redazionali: il primo sostitutivo del previsto editoriale di Pagano che tardava ad arrivare (l'autore, partito per il fronte, riuscì a farlo pervenire solo all'ultimo, onde venne inserito in apertura, fuori dalla numerazione paginale)⁶², e il secondo per fare il punto, soprattutto per immagini, degli sviluppi degli ultimi quindici anni (il titolo sintetico è 1925-1940⁶³). Quasi un'appendice sono le due fittissime pagine a quattro colonne, aniconiche, sull'architettura pubblicitaria (in cui Persico aveva talora operato), a firma degli architetti Bianchetti e Fea (curatori della selezione iconografica del numero per la parte dal 1925 in poi)⁶⁴.

Già nel 1938, però, Argan aveva pubblicato nella stessa rivista un resoconto del nuovo allestimento del Museo Civico di Pesaro curato da Guglielmo Pacchioni con l'aiuto dell'ingegner Nardone e di Luigi Michelini Tocci⁶⁵: ivi coniugava la sua passione per l'architettura (e dintorni) con il suo ruolo di funzionario della tutela (aveva già lavorato alla Galleria Sabauda di Torino, poi in punizione politica a Trento, quindi alla Galleria Estense di Modena, sulle orme dei due Venturi, ed era approdato infine a Roma)⁶⁶. Egli definiva il museo pesarese “una felice eccezione alla generale indulgenza (o non si tratterà di partecipazione?) per le preferenze del pubblico meno colto e sensibile”, quello amante delle ambientazioni d'epoca, dei velluti e damaschi di sfondo, orpello e distraenti.

Una sistemazione museografica non è un problema di ambientamento, ma un risultato e una condizione di critica. [...] La bontà di una galleria dipende dalla chiarezza con la quale le opere sono ordinate ed esposte, in condizioni di luce, di spazio e di ambiente che non distraggano, con commenti inopportuni e presuntuosi, dall'apprezzamento delle qualità intrinseche delle opere d'arte⁶⁷.

Nello scrivere queste parole e nell'analizzare partitamente i pregi dell'allestimento pesarese, Argan si immedesimava nel lavoro dei colleghi, forte della sua breve ma intensa esperienza modenese:

il suo *Progetto di riordinamento della Galleria Estense di Modena*⁶⁸, presentato nel gennaio del 1935, approvato da apposita commissione superiore l'anno successivo e abbandonato per via del suo subitaneo trasferimento a Roma (ma soprattutto per la necessità di eseguire preliminarmente importanti lavori di restauro architettonico dell'edificio)⁶⁹, seguiva, *mutatis mutandis*, criteri simili a quelli pesaresi, aggiornati ai dettami del recentissimo convegno di Madrid dell'Office International des Musées (OIM)⁷⁰. Già a Modena Argan aveva sostenuto la necessità di distinguere le opere in base alla loro qualità, sfoltendo e distinguendo nella congerie ottocentesca i “capolavori assoluti” dalle opere di minor valore artistico⁷¹, da relegare parte nei magazzini, parte (nel caso di oggetti come medaglie, monete, stampe e disegni) in un'apposita “sala di consultazione” riservata agli studiosi. Ciò avrebbe permesso di contrastare “l'affollamento dovuto alla mancanza di spazio” nel percorso museale, per cui “anche nelle sale maggiori i quadri sono collocati in doppio e triplo ordine”⁷²: i capolavori assoluti (come il *Ritratto di Francesco I d'Este* di Velázquez e quello di Bernini)⁷³, al contrario, dovevano avere “una zona di silenzio e di calma” per apprezzarli al meglio, dunque andavano presentati isolati in una saletta loro riservata. Non a caso, quindi, nel commentare per “Casabella” il nuovo allestimento pesarese appena realizzato, Argan parte dal caso particolare, volutamente moderno e modernista, per generalizzare, astraendone e normandone le specifiche qualità distintive, anche sulla base della propria recente esperienza⁷⁴: infatti non manca di rilevare come anche a Pesaro importante sia la “selezione delle opere” da esporre (gestita in un'ottica critica marcatamente crociana e un po' paternalistica, oltre che antistorica, ma paradossalmente precorritrice, a suo modo, della nozione di *aura* sviluppata da Benjamin e della vena didattica che poi sboccherà su suggestione angloamericana nel secondo dopoguerra):

limitare l'esposizione a quelle opere che hanno un preciso significato artistico, raccogliendo le altre, di mero valore documentario, in apposite "sale di consultazione" significa riportare il museo a una precisa funzione educativa; significa anche unificare il livello delle collezioni esposte, evitando una discontinuità di valori che in una mentalità non esteticamente esercitata può provocare confusioni e incertezze di orientamento⁷⁵.

Non meno importante la "sensibilità alle particolari qualità stilistiche delle opere" che il curatore deve avere:

Troppo spesso prevalgono, nell'ordinamento dei musei, criteri convenzionali: l'opera più notevole, talora solo la più grossa, in centro di parete e ai lati, in facili simmetrie, il plotone ben allineato delle opere minori, come se l'equilibrio della ripartizione degli spazi in una camera sia più importante che la valutazione delle opere d'arte. Qui invece ogni opera d'arte crea intorno a sé il proprio spazio, le condizioni acustiche al proprio canto⁷⁶.

Se l'esemplificazione in merito si limita a un solo caso eclatante⁷⁷, molto spazio è dato invece alle ceramiche, "materiale di difficilissima esposizione" e tuttavia caratterizzante la realtà locale (come quella delle vicine Faenza, Urbino, Casteldurante e Gubbio). Per esse si è adottato "un criterio nuovo":

lascia all'insieme l'effetto di splendore che è proprio di quegli oggetti e mette in risalto il pregio dei pezzi più belli; la varietà delle soluzioni nell'esposizione toglie a queste sale la cadenza monotona così difficile ad evitarsi nelle vaste raccolte di oggetti d'arte industriale e concentra l'attenzione del visitatore sui pezzi d'eccezione, senza tuttavia isolarli dalle serie e dalle classi nelle quali storicamente s'inscrivono. Il materiale è in parte esposto in vetrine isolate nel mezzo delle sale: ma nelle vetrine si è

saputo evitare il peso delle strutture, senza cadere nell'eccesso opposto della vetrina per clinica; anzi, si è saputo fare in modo che le grandi lastre di vetro aggiungano splendore allo smalto delle ceramiche, mettendone in risalto la qualità preziosa della materia. Altre ceramiche sono raccolte in vetrine inserite nelle pareti e foderate di flanella bianca; altre ancora in vetrine aperte nelle pareti divisorie tra sala e sala; ciò che alleggerisce la struttura architettonica del museo, consente la veduta del *recto* e del *verso* degli oggetti e determina un variare continuo di riflessi che, mentre non disturba affatto la visione di singoli pezzi, determina un accordato effetto di insieme⁷⁸.

L'esaltazione delle soluzioni moderne e dell'uso moderno di materiali anche antichi, come il vetro, ma tecnicamente riqualficati (lo stesso numero della rivista celebra alcuni nuovi negozi aperti a Roma, Milano e Napoli e reca nel frontespizio la foto dell'ingresso del negozio milanese, con vetrina e porta realizzate integralmente in Securit) è in linea con gli orizzonti di "Casabella", cui perfettamente si confà il *gran finale*:

va infine segnalato che una siffatta aderenza di fondi e supporti alle qualità artistiche degli oggetti esposti è stata ottenuta con il libero impiego di materiali moderni ed è bene che finalmente sia dimostrato a tutti che, anche in una sistemazione museografica, una assoluta modernità di criteri e di mezzi non soltanto non è, come da taluni stoltamente si afferma, offensiva per la veneranda vetustà degli oggetti esposti, ma è una condizione necessaria per sentirli vivi ed attuali⁷⁹.

In questa definitiva e convinta adesione al modernismo, segno di una maturazione felice e tutto sommato assai rapida, confluiscono anche altre esperienze anteriori, altoatesine, recentemente indagate in sorprendente simultanea da più studiosi, ai cui lavori qui si rinvia⁸⁰: in sintesi, nell'ambito di un generale rinnovamento dei musei italiani e stranieri, secondo linee guida formulate a livello centrale, e in questo

caso specificamente a Roma, ma che rispecchiano indicazioni sovranazionali, nel 1933 viene affidata a Wart Arslan la riorganizzazione del Museo dell'Alto Adige di Bolzano, con il compito politico di modernizzare l'esposizione (troppo legata ai musei ottocenteschi di arti decorative e industriali e alla tradizione locale, asburgica) ed enfatizzare l'italianità di quelle terre "redente" (acquisite con la Prima guerra mondiale), utilizzando a tal fine anche opere eterogenee prestate da altri musei italiani⁸¹.

Non sono la prima a notare le affinità tra i criteri espositivi seguiti da Arslan a Bolzano e quelli di Pacchioni a Pesaro⁸²: la volontà omogeneizzatrice discende certo tanto dalla direzione alle Antichità e Belle Arti, quanto dalle indicazioni sovranazionali⁸³, ma trova nel giovane funzionario Argan la mediazione burocratica (e il conforto tecnico-umano) tra esigenze locali, diktat romani e le difficoltà del collega Arslan, un "ragazzo del '99" buttato nella trincea del riallestimento italianizzatore al solito senza adeguate munizioni (finanziamenti per acquisti di nuove opere, concessione dei prestiti richiesti ad altri musei italiani) e sostegno logistico (ritardi nei lavori edilizi per l'uniformazione degli spazi del palazzo, prima dedicati ad altre funzioni – asilo, auditorium – da integrare nel nuovo percorso espositivo; mancato restauro delle opere da esporre). È nel momento della massima crisi (1935, quando Arslan è costretto addirittura a "scioperare" contro il regime, decretando per protesta la serrata del museo, ancora in allestimento: ardito rischio oggettivo che si rivela però mossa vincente)⁸⁴ che Argan gli dà un aiuto pubblico concreto, scrivendo (senza firmarlo)⁸⁵ un pezzo in "Casabella" sul museo, prima di averlo visitato di persona (accadrà l'anno dopo, nella veste ufficiale di ispettore centrale). Ivi sottolinea la necessità di soddisfare "una elementare eppure importantissima esigenza: quella delle opere di essere viste nel miglior modo possibile, quella del visitatore di vederle e studiarle in piena libertà", che è, al solito, il cardine della visione espositiva razionalista, incrociata con le esigenze selettive dell'idealismo crociano⁸⁶. Proprio a causa

di questo intervento ardito, benché nascosto dall'anonimato, potrà declinare nel 1938 la richiesta del collega di recensire nuovamente, in forma ufficiale, il museo ormai definitivamente aperto, e che Arslan stesso potrà illustrare non solo nel bollettino ministeriale, ma in "Mouseion", organo ufficiale dell'OIM. Non è nemmeno un caso se, a dispetto di tutto, i criteri espositivi dei musei razionalisti fascisti sono proseguiti in quelli dei musei modernisti postbellici e democratici⁸⁷: per usare le parole di un ex giudice del Premio Bergamo, collega di Argan, "la nostra non era l'estetica fascista, ma quella europea"⁸⁸. Certo, un capitolo a sé, che esula dagli scopi del presente saggio, pur risultando tangente, è quello scomodo ma essenziale dell'attività di Argan funzionario centrale alle dipendenze di Bottai: dimostrerebbe infatti che sono gli individui dotati di capacità intellettuali e morali che, a dispetto delle circostanze sfavorevoli, fanno in ogni momento storico la qualità della società e della *cultura*, che è idolo polemico e nemica mortale di ogni ideologia assolutista e prevaricatrice, censoria e filistea (il vero fascismo di oggi è inequivocabilmente la voga *woke*, "utile idiota" della spietata, folle e criminale Internazionale neocapitalista). Qualcosa tuttavia emerge indirettamente già dalle vicende del coinvolgimento di Argan nel Premio Bergamo⁸⁹, benché una lettura sistematica delle numerose carte ministeriali potrebbe fornire materiale davvero rilevante⁹⁰. Sarebbe però, è facile prevederlo, per confronto, il più forte benché indiretto *j'accuse* alla pochezza e miopia dei funzionari centrali, di molti periferici e dei consulenti politici degli ultimi quarant'anni dello Stato repubblicano, che pur non rischiando nulla (se non qualche minimo disturbo al loro soddisfatto tran tran portaborsista) non hanno né saputo, né voluto opporsi allo smantellamento della tutela del nostro patrimonio nazionale (che è di rilevanza mondiale), contribuendo alla simultanea dissoluzione dei valori (ideali e materiali) nazionali e laici costitutivi dell'eccellente tradizione europea, che non è "occidentale" né "comunitaria": è *continentale*, dall'Atlantico al Pacifico⁹¹.

1 Anzi, a oggi il più grande, dopo Adolfo Venturi. Certo è uno dei rari esempi di allievo che supera, e di molto, il maestro, Lionello Venturi (sul cui periodo torinese si veda Varallo 2016). Un accurato profilo biografico di Argan, già usato in una mostra commemorativa, è in Gamba 2012a, pp. 464–527. Più recente Trione 2024. Per gli studi a Torino con Venturi, si vedano Di Macco 1996; 2002. All'estero e in Italia si sono già proposti confronti con il rivale e conterraneo piemontese Roberto Longhi, parecchio più anziano (1890-1970), e con il suo coetaneo francese André Chastel: si vedano rispettivamente Marques 2013 e Gamba, Lemoine, Pire 2014. Un altro confronto interessante, benché non perfettamente calzante, di ambito germanico, è proposto in Frommel 2012.

2 Insediatosi nel 1976, si dimise nel 1979. Il suo discorso di insediamento, riassunto in Montenero 2012, pp. 199–201, è riportato ne "l'Unità" del 10 agosto 1976, p. 8, con il famoso omaggio alla città: "Roma è una città internazionale non soltanto perché è la sede del Papato, e perché è l'unica al mondo a ospitare due corpi diplomatici, ma perché dal Cinquecento almeno è uno dei grandi centri della cultura mondiale". Nella stessa testata si legge anche, tre anni dopo, l'annuncio delle sue dimissioni, poco meno di un anno prima della naturale scadenza del mandato, per ragioni di salute, con il testo del relativo discorso ("Avrò rimpianti, non rimorsi"): 26 settembre 1979, p. 10. Sulla sua attività di storico dell'arte e politico, oltre al convegno italo-francese di cui alla nota precedente, si segnalano una giornata di studi, sempre a Roma, dell'Associazione Bianchi Bandinelli nel 2010 e un'altra nel 2011 a Cosenza: si veda Gamba 2012a, pp. 534–535. Specificamente sulla sua attività di sindaco e pianificatore, si vedano Montenero 2012 e, da altri punti di vista, Aymonino 2002 e La Regina 2002. Non ho potuto consultare Buonazia 1999.

3 Franca Prisco, funzionaria di partito e membro del Comitato centrale del Pci, assessore alle Borgate; Vittoria Calzolari, ordinario di Urbanistica a La Sapienza, con incarico speciale al Centro Storico: a lei si deve anche la riqualificazione dei parchi urbani, a partire dall'Appia antica. Su di lei, si veda Renzoni 2017. Alla fine del 2024 il centenario della sua nascita è stato commemorato in due convegni romani: a ottobre a cura del Ministero della Cultura (*Vittoria Calzolari – I cento anni di una tecnica sapiente*), a novembre a cura dell'ateneo La Sapienza (*Vittoria Calzolari e la sua scuola. Pensare la città e il territorio attraverso il paesaggio*). Antonio Cederna ha saputo illustrare al pubblico con chiarezza nei suoi interventi giornalistici la portata delle idee della giunta Argan, che erano anche le sue e di Italo Insolera: si veda ad esempio il suo articolo *Un nuovo assetto urbanistico diventa l'obiettivo di Roma* (s.d., ma autunno 1976, ritaglio da quotidiano non identificato) e nel "Corriere della Sera" del 7 agosto 1979, p. 3. Su Cederna, si vedano Guermandi, Cicala 2007 e, naturalmente, Cederna, Brunetti 1993.

4 Gamba 2012a, pp. 475–487.

5 Il primo contatto con Roma è del 1927, in occasione del viaggio premio regalatogli dal padre (che lo accompagnò) per la sua brillante prova alla maturità (Gamba 2012a, p. 467); un secondo viaggio con Lionello Venturi è del 1931, cui segue

una residenza desultoria durante la frequenza (interrotta nel secondo anno) della Scuola di perfezionamento nel 1932-1933 (ivi, pp. 474-475; Gamba 2002a).

6 È il titolo di uno degli interventi giornalistici raccolti in Cederna [2006] 2017, peraltro preceduto da un saggio di Argan del 1962 ristampato in Argan 1965b, pp. 121-129, relativo a un intervento americano nell'“Architectural Review” relativo al “terzo sacco di Roma”, cioè la speculazione edilizia della città che la sfigura progressivamente a partire dal 1870: testo breve ma fondamentale per capire quanto radicate e meditate fossero le sue preoccupazioni e conseguenti decisioni amministrative nel decennio successivo, quando fu sindaco. Importante anche la revisione retrospettiva in Argan 1983; 1988. Si vedano anche, riassuntivamente, Montenero 2012, pp. 194-198 e, in generale, l'analisi storico-politica di Della Seta, Della Seta 1988 e (per un'analisi socio-demografica e statistica) Seronde Babonaux 1983, nonché la riedizione ampliata di Insolera, Berdini 2024. Purtroppo le osservazioni di Argan continuano a essere attuali, perché si tratta di “un problema di coscienza storica” – e la coscienza storica, non meno di quella critica, sono state distrutte sistematicamente e con successo dalle riforme didattiche e universitarie degli ultimi venticinque anni.

7 Mi riferisco in particolare a Umberto Nistri (Ceraudo 2013) e alla sua ditta S.A.R.A.; Nistri (si veda <https://www.saranistri.com/>), le cui foto delle campagne di rilevamento aereo di Roma proprie e acquisite (1934, 1943/44 – foto dell'aeronautica anglo-americana – 1958, 1960/62, 1967, 1969, 1975, 1976, 1977, 1980, 1984, 1985, 1991, 1992 (parte), 1994, 1998, 2001, 2003, 2007, 2021) sono schedate all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione: si veda la scheda generale di E.J. Shepherd all'indirizzo <http://www.censimento.fotografia.italia.it/fondi/fondo-nistri-e-t-a-s-a-f-s-a-r-a/> (in corsivo gli anni coincidenti con il mandato di Argan e quello immediatamente successivo, di Petroselli, che gli subentrò nella carica).

8 Difficile associare la parola “Roma” all'idea di innovazione, eppure l'aerofotogrammetria in Italia debutta agli scavi di Roma (a partire dal 1899) e di Ostia nei primissimi anni del Novecento, con foto da palloni aerostatici: Shepherd 2006.

9 Sull'influenza di lungo periodo della giunta Argan, si vedano Aymonino 2002 e, tra le righe, Moro, Shepherd 2011, in particolare p. 107. Per i rilevamenti aerofotografici mi affido al ricordo personale, non trovando riscontri nella bibliografia consultata: non è aspetto celebrato nei convegni su Argan e non se ne parla nei saggi sull'urbanistica romana qui utilizzati (che discutono le politiche avviate, non gli strumenti tecnici utilizzati). Certo è che, negli anni ottanta, nell'ufficio urbanistico del Comune di Roma esistevano aerofotografie della città realizzate negli anni settanta. Prima di Argan, era stato sindaco il democristiano Clelio Darida, portatore di tutt'altre istanze e cultura. La celebre mostra promossa da Argan “Roma Interrotta” (Argan, Sartogo 1978) è la controparte storico-progettuale del rilevamento tecnico del presente urbano, in un quadro complessivo che comprende anche il suo progetto editoriale e filmico *Imago Urbis*.

10 Per due legislature consecutive (IX e X) fu in Senato come esponente del Pci, dal 1983 fino alla morte nel 1992. I suoi discorsi parlamentari sono pubblicati in

Argan 1994, ristampati in Argan 2005, pp. 67-124, brevemente illustrati in Chiarante 2002, pp. 64-74, 131-144; 2005; Vesentini 2012.

11 Nel breve periodo trascorso alla Galleria Estense di Modena (1934-1935) aveva sperimentato con il primario di radiologia l'utilizzo, allora pionieristico e inedito in Italia, delle radiografie nella diagnostica delle opere d'arte, i cui esiti sono in Argan 1935-1936, onde il suo diretto coinvolgimento, nel 1938, nella fondazione e lancio dell'ICR (Argan 1938-1939: cfr. Salvemini 2010; Gamba 2012a, pp. 480-482 e, specificamente sul restauro, Brandi 1985; Cardinali 2013, p. 67; Cartolari 2016, p. 473; Cecchini 2016, in particolare pp. 445, 447-449).

12 Non a caso Sandro Pertini, celebrando il dono di Argan della propria biblioteca a La Sapienza di Roma, sottolineò come questi avesse capovolto un reato diffuso, praticando "interesse pubblico in atto privato" (un modo obliquo per ricordare anche l'originaria iscrizione di Argan a Giurisprudenza a Torino?). Antonio Cederna, intervistato sul perché, a differenza di Argan, non abbia voluto fare il sindaco di Roma, rispose: "per fare il sindaco [...] *bisogna credere in alcuni principi di fondo, credere fermamente nell'interesse pubblico*, sopportare la chiacchiera dei consiglieri e poi avere quella cosa misteriosa che non ho: la capacità politica" (Cederna, Brunetti 1993, p. 725).

13 Sull'urbanistica a griglie come espressione dell'assolutismo monarchico, si veda *Condizioni storiche dell'urbanistica* (1950) in Argan 1965b, p. 100. Sulla rilevanza psicologica della griglia ordinatrice per Argan, si veda Gamba 2002b, pp. 102-103, 110. Se l'omologia strutturale di Kyoto e Torino è un fatto, proprio come l'analogia di funzione (Torino fu capitale prima regionale, poi nazionale), il confronto con Karlsruhe è proposto da Argan stesso: "Torino è per l'Italia ciò che può essere Karlsruhe per la Germania: un esempio di urbanistica [...] nella quale la preoccupazione estetica entra soltanto come elemento secondario" (Argan 1970, pp. 307-316, in particolare pp. 307-308, ristampa della sua recensione nella "Zeitschrift für Kunstgeschichte" del 1932 di un libro di Brinckmann sull'architettura barocca piemontese). È probabile che Karlsruhe gli sia stata suggerita dagli amici-colleghi tedeschi della Bibliotheca Hertziana (giganti come Krautheimer, Heydenreich e Wittkower: Gamba 2002a, pp. 103-105): ovviamente lo schema a raggiera della città tedesca non è la *castramentatio* torinese, ma Brinckmann, da poco chiamato alla cattedra di Berlino grazie proprio al libro recensito sfavorevolmente da Argan (e alle simpatie per il Partito nazionalsocialista), aveva iniziato la sua carriera accademica a Karlsruhe e, ancor prima, si era attivamente occupato di urbanistica. Argan è alquanto critico dell'opera di Brinckmann nel metodo e nel merito, onde sottolinea il debito dell'architettura piemontese (tramite Guarini e Juvarra, che piemontesi non sono) nei confronti di quella romana, notando altresì come quella piemontese sia una tradizione di ingegneria militare pratica, incarnata dai Castellamonte e da vari aristocratici, affine semmai all'architettura pratica del Serlio (Argan 1970, p. 310). Alla piccata replica di Brinckmann, pubblicata nella medesima rivista (1933, pp. 147-150), Argan poté contrapporre solo una precisazione ne "L'Arte" del 1933 (ristampata in Argan 1970, pp. 316-324), dove il confronto con Karlsruhe, frainteso da Brinckmann,

viene ripreso e chiarito (ivi, pp. 319 e 324, nota 7). Solo negli anni sessanta Argan avrà occasione di ritornare sugli architetti attivi nel Barocco piemontese, autoctoni e non (Guarini, Vittone, Alfieri, Juvarra: ivi, pp. 325-357; Macchioni, Tavassi La Greca 1985). La polemica Argan-Brinckmann di recente è stata trattata da angolature diverse in Levy 2011, in particolare pp. 393-399; 2015; ma soprattutto da Holdø 2022, molto utile per la questione storico-architettonica in sé – solo, gli sfugge la dimensione politica della presa di posizione di Argan, il cui senso fraintende gravemente. Su Brinckmann, si vedano anche Reinisch 2010; 2011.

14 Un elenco pressoché esaustivo dei convegni e pubblicazioni celebrative di Argan nel centenario della nascita è in Gamba 2012a, pp. 532-535. Ulteriore bibliografia dedicata, un po' meno recente, ivi, pp. 529-531.

15 Si vedano gli interventi pertinenti in Macchioni, Tavassi La Greca 1985, III, e in *Giulio Carlo Argan. Progetto e destino dell'arte* 2005. Ottenuta la libera docenza, i primi corsi da lui svolti all'Università di Roma (1936 e 1937) hanno riguardato rispettivamente "L'architettura e i teorici dell'architettura nel Rinascimento" e "L'architettura del Quattrocento", mentre contemporaneamente pubblicava con Nemi due monografie, una sull'architettura protocristiana, preromanica e romanica e l'altra sull'architettura gotica (Gamba 2012a, p. 481, nonché Gamba 2012b). Scorrendo i programmi dei corsi storico-artistici in Germania nei primi tre decenni del Novecento (o le stesse frequentazioni di Argan all'Hertziana: si veda *supra*, nota 13), si direbbe che molti professori tedeschi si dedicassero indifferentemente allo studio dell'architettura e delle altre arti, evidentemente scindendo il discorso formale, stilistico, da quello tecnico.

16 Su questo tema, che esula dal periodo giovanile, non mancano gli studi: ricordo qui Canova 2005; Tomassoni 2005, in particolare p. 130.

17 Su "Casabella" in quegli anni, si vedano Baglione 2008, pp. 96-109; Astarita 2010. Per la sua storia e sviluppo, dalle origini nel 1928 come giornale femminile di arredamento ("La casa bella") a rivista di architettura militante (con vari cambi di direzione, copertine e transeunti modifiche del nome) fino a oggi, si vedano Baglione 2008, pp. 12-23; Grignolo, Triunveri 2008, pp. 297-300, 309. Per l'influenza del gruppo di "Casabella" su Argan, si veda Buonazia 2005. Per la Mazzucchelli, si vedano Astarita 1998; 2010, pp. 84-90, e quanto si evince da Astarita in Gatto 1996, in particolare pp. 57-73.

18 Definizione di Argan 1970, pp. 309-310, nella recensione a Brinckmann (*supra*, nota 13).

19 *Ibidem*. Si noti che il pratico empirismo, il dualismo in questione saranno molto più tardi riconosciuti, in altro contesto e in altra chiave, nell'opera di Wright e di Gropius: si veda ad esempio Argan 1965b, pp. 265 e 296. Sull'architettura piemontese, si veda *supra*, nota 13 e inoltre Griseri 2005. Argan pubblicò un articolo di sintesi tratto dalla sua tesi l'anno seguente in "L'Arte", ristampato in Argan 1970, pp. 45-58 (un altro saggio sul *Libro straordinario* di Serlio, destinato alle *Festschriften* per Walter Friedländer, non venne stampato per l'avvento in Germania

del governo nazista nel 1933, ma è stato infine pubblicato ivi, pp. 60-69: cfr. Gamba 2002a, pp. 105 e 109, nota 30). La tesi venne premiata dal Rotary Club di Torino con una borsa che consentì ad Argan di visitare per la prima volta Parigi e Londra, e relativi musei. Frattanto nel 1930 Lionello Venturi gli aveva pubblicato, a sorpresa, una tesina su Palladio ne "L'Arte", ristampata in Argan 1970, pp. 71-84. Essa aveva attratto l'attenzione di Panofsky, che, di passaggio a Torino, volle incontrarne l'autore, il quale ricambiò facendogli da guida per la città: Gamba 2002a, pp. 104 e 106; 2012a, p. 470.

20 Lux 2012.

21 Ivi, pp. 367-369. In proposito, si veda anche Buonazia 2005.

22 Sulla polemica Venturi-Fillia, si vedano Buonazia 2005, p. 57; Iamurri 2012, in particolare pp. 110-111. Il saggio di Argan fu ristampato, con titolo leggermente modificato (scompare l'aggettivo "critico") in un volume, assieme a molti altri sull'architettura contemporanea e l'urbanistica (prevalentemente scritti nel secondo dopoguerra): Argan 1965b, pp. 203-212. Non è questo il luogo per verificare analiticamente se siano state apportate altre modifiche al testo, nell'ambito di un'indagine filologica che colga eventuali slittamenti teorici e politici determinati dal mutato contesto storico (uso facilmente rilevabile, ad esempio, nell'edizione degli *Scritti* di Longhi, spesso per omissione di frasi o parole), anche perché sia in Argan 1965b sia 1970 la scelta di ristampare i propri interventi secondo una griglia logica e tematica invece che cronologica vale a creare la convincente coerenza sostanziale di un percorso interpretativo, ricontestualizzando ogni singolo intervento, onde superare le eventuali particolarità contingenti e potenzialmente contraddittorie evidenziabili filologicamente. La sostanza dello scritto su Sant'Elia resta comunque immutata, compresa la presenza di un passo che potrebbe definirsi imbarazzante sia nel contesto fascista prebellico sia in quello postbellico, a egemonia comunista dell'*intelligentsja*, e comunque in contraddizione perfino con l'attività storico-critica successiva di Argan: "l'architettura razionale tende a mettersi in relazione con questioni politiche, anziché con problemi storici: e serve d'esempio il fatto che il bolscevismo russo, la cui dottrina della collettività si imposta assai più su un problema economico che su un problema ideale, fece dell'architettura razionale e di correnti analoghe la sua arte di Stato" (Argan 1965b, p. 205).

23 Marinetti 1930 (il termine "comacino" – da lui intenzionalmente sostituito a "comasco" non per belletterismo, ma a evocare la millenaria competenza dei mastri comacini in architettura – compare nella prima riga dell'introduzione, p. 5). Il manifesto di Sant'Elia è ristampato ivi, pp. 19-28.

24 Originariamente socialista, Sant'Elia, interventista, divenne caro ai fascisti (come dimostra il cataloghino di cui alla nota precedente) anche perché morto eroicamente alla testa di un assalto, onde fu insignito di due medaglie al valore. Certo è che i primi scritti di Argan laureando, laureato e perfezionando si iscrivono all'interno di un sistema generalizzato di "obblighi" accademici, per lo più (ma non esclusivamente) venturiani: si veda in filigrana Gamba 2002a.

25 Argan 1965b, p. 203.

26 La passione universitaria per la filosofia perdura e anima, strutturandole, le argomentazioni di Argan, che però all'originario approccio idealistico (rafforzato in senso crociano da Venturi), ben evidente negli scritti di debutto, intreccia e parzialmente sostituisce in seguito l'approccio fenomenologico husserliano (Assunto 1985) e infine, a partire dalla fine degli anni quaranta e inizio cinquanta, l'esplicito rinvio a Marx ed Engels.

27 Sant'Elia [1914] 1986. Per contestualizzare, si vedano almeno Godoli 1983; Giacomelli, Godoli, Pelosi 2014.

28 Lo stesso Argan osserva caustico: “bisogna raccogliere l'attenzione piuttosto sulla sua teoria che sulle sue realizzazioni – *se ve ne fossero* – o sui suoi progetti” (Argan 1965b, p. 203: il corsivo è mio). E ancora: “la sua maggior attività non è propriamente architettonica, ma essenzialmente scenografica” (ivi, p. 210).

29 Ad esempio Argan 1965b, p. 204: “L'architettura modernissima si è scelta l'attributo di ‘razionale’: ed è ben chiaro che questa determinazione di ‘razionale’, se intesa nel suo significato letterale, racchiude nella contraddizione dei termini un'opposizione all'arte come tale”. Evidente qui l'applicazione meccanica della dicotomia crociana arte/non arte, che genera un'aporia critica vistosa, non solo in questa circostanza.

30 *Ibidem*. Ciò appare in stridente contrasto con scritti postbellici come Argan 1951: ma si veda anche la sua efficace valutazione contrastiva di Le Corbusier e Gropius del 1953, ristampata in Argan 1965b, pp. 183-197, in particolare pp. 191-193.

31 Della sterminata bibliografia su architettura e urbanistica fasciste, indicherei almeno Cederna 1979; Ghirardo 1980; Fagiolo, Madonna 1994; Marcello 2018a; 2018b con relative bibliografie. Si veda anche, in rapporto ad Argan, la bibliografia di cui *infra*, note 32 e 58.

32 Sull'equivoco che sottende la supposta adesione russa al futurismo in architettura, si veda *Futurismo & futurismi* 1986, pp. 416-421 (*ad voces* “*Architettura*” e “*Architettura utopica sovietica*”). Non per caso nel 1934, in singolare coincidenza con l'inizio dei suoi guai con l'OVRA in quanto sospettato di dissidenza politica, Argan pubblica in “Casabella”, su richiesta di Persico, il suo parere (*Opinione di un critico*) in merito al famoso e controverso concorso per il Palazzo Littorio di via dell'Impero, sul quale Pagano e la rivista intervennero ripetutamente a più voci (Gamba 2002a, p. 105; 2012a, p. 478). Per la gara in sé e le reazioni critiche, si vedano almeno Marcello 2007 e, con ampio corredo documentario di tipo visivo, Manson 2015, pp. 164-165. Su Pagano (e Argan), si vedano Marcello 2003; Danesi Squarzina 2005; Marcello 2020, ma soprattutto la commemorazione e rilettura fattane nel 1950 dallo stesso Argan (1965b, pp. 229-235). Quanto al contesto in cui si svolgevano queste polemiche, si veda la lettura *ex post* (1953) di una donna architetto che ne fu partecipe: Veronesi [1953] 2008 (su di lei si vedano Panzeri 2008; D'Atorre 2012; Laganà 2023 e da ultimo, scritto in uno pseudo inglese davvero imbarazzante, Boeri, Marino 2023, in particolare pp. 51-55).

33 L'ambivalenza individuale e soggettiva riflette paradossalmente l'atteggiamento incerto e ondivago del regime nei confronti di futurismo e

modernismo (si veda *infra*, nota 53, nell'analisi dello stesso Argan) e dimostra dunque le incertezze di un giovane curioso che cerca di capire, con gli strumenti che ha a disposizione in quel momento già di per sé difficile intellettualmente e politicamente.

34 Argan 1941. Il lungo testo di Wright (non meramente teorico, ma estetico-psicologico) viene stampato a New York nel 1932, ristampato l'anno successivo e costantemente fino ai giorni nostri, mentre la seconda edizione, alquanto ampliata (1943), ha avuto scarsa fortuna editoriale. Non credo Argan potesse conoscere allora l'articolo di Wright 1932, scritto in risposta a qualche recensione sfavorevole ricevuta negli States, in cui l'architetto stesso definisce il genere autobiografico “a work of art” e si scaglia contro le richieste di autocensura in nome del “good taste”, mentre rivendica come valore assoluto “truth” e come scopo scrivere qualcosa di “honestly interesting, useful or beautiful to his fellows”.

35 Su questa mostra, si vedano Canali 2009-2010; 2011-2012. Il contributo di Argan è riproposto in Argan 1965b, pp. 309-314. Altri scritti su Wright sono ristampati ivi, pp. 294-308. Per l'amicizia di lungo corso con Zevi, si veda *Progettare per non essere progettati* 2012.

36 In fondo sembra ammetterlo nell'*incipit* riflessivo e retrospettivo di un suo saggio del 1953 sull'architettura moderna: “La generazione vissuta tra la prima e la seconda guerra ha espresso nell'architettura l'amara consapevolezza del proprio male e la timida fiducia in un rimedio possibile” (Argan 1965b, p. 183). Per Aalto, si veda ivi, p. 196. Del resto, il saggio anonimo *I cento anni dell'architettura moderna* comparso in “Casabella” (162, 1941, p. 42), a firma “Uno che nota”, se non fosse per la forma letteraria più vibratamente polemica, quasi d'avanguardia, e per l'argomentazione e il linguaggio meno rigorosamente filosofici, potrebbe quasi essere, concettualmente, di Argan: ma il suo autore è Raffaello Giolli (su cui si vedano Barzaghi 2006; Giudici 2019).

37 Ristampato in Briganti 2007.

38 Una lettura *cronologica* dei saggi tematicamente raccolti e logicamente disposti in Argan 1965b consente di cogliere questo sviluppo critico negli anni quaranta e cinquanta, fino al sessanta: esso si accompagna a un cambiamento di linguaggio e di riferimenti filosofici, onde al liberalismo iniziale e alle tangenze azioniste degli esordi piemontesi e romani subentra già nel corso degli anni quaranta un più chiaro orientamento socialista di stampo marxiano, se non marxista.

39 Non a caso, il titolo della dura risposta di Brinckmann prende per oggetto il “gusto piemontese”: la contro-risposta di Argan in merito (1970, pp. 317-319), che gli aliena certi ambienti torinesi (Gamba 2002a, p. 105), gli offre altresì il destro per contestare sottotraccia la visione nazionalistico-razzista del cattedratico tedesco, grazie appunto all'uso del lessico venturiano. Da questo ultimo intervento di Argan prende le mosse Tavassi La Greca 1985.

40 Nei saggi su entrambi gli architetti (Argan 1970, pp. 45-59 e 71-84 rispettivamente) prevale una lettura formale prettamente wölflinian-venturiana in termini di “effetti visivi” delle loro opere, del “valore pittorico” anziché plastico delle architetture gotiche di Serlio, influenzato dalla “necessità veneziana di risolvere

cromaticamente il problema spaziale” (ivi, p. 54), tanto che “certi problemi e certe sintesi cromatiche che saranno raggiunte poi dal Palladio sono, innegabilmente, previste dal Serlio” (ivi, p. 55). Come bolognese, non concordo pienamente con Di Macco 2002, p. 19: “Argan non ama Serlio, mentre aderisce facilmente all’intelligenza di Palladio”.

41 Su Sant’Elia si vedano, a parte *Futurismo & futurismi* 1986, pp. 571-572, almeno Caramel, Longatti 1987; Da Costa Meyer 1995; nonché le pubblicazioni per il centenario della morte: Coppa, Mimmo, Minosi 2016a; 2016b. Notevole, a suo modo, anche l’esistenza di volumetti multilingue di intento puramente divulgativo come Bonet 2003. Quanto alla rielaborazione di concetti puro-visibilistici, cfr. Sant’Elia [1914] 1986 (“IO COMBATTO E DISPREZZO: [...] 4. Le linee perpendicolari e orizzontali, le forme cubiche e piramidali che sono statiche, gravi, opprimenti e assolutamente fuori della nostra nuovissima sensibilità. E PROCLAMO: [...] 3. Che le linee oblique e quelle ellittiche sono dinamiche, per la loro stessa natura hanno una potenza emotiva mille volte superiore a quella delle perpendicolari e orizzontali e che non vi può essere un’architettura dinamicamente integratrice all’infuori di esse”) e Argan 1965b, p. 209 (“La stessa sostituzione delle linee verticali e orizzontali con linee oblique ed ellittiche non è che una conseguenza polemica e astratta della sostituzione di un’estetica della dinamica ad un’estetica della statica: sostituzione la cui importanza non investe affatto l’estetica”).

42 Argan 1970, p. 205. Citazione già notata e commentata in Nigro Covre 2012, p. 326.

43 Lo dimostra anche la sua puntuale recensione a Brinckmann, di cui *supra*, nota 13 (per valutarla meglio, può servire il confronto con quella coeva, tutta positiva, comparsa ne “La Civiltà cattolica”: Bricarelli 1931), nonché una sua recensione a Wöllflin (Gamba 2002a, pp. 102-103; 2012a, p. 474).

44 Gamba 2012a, p. 475; Lux 2012, p. 368. Lo stesso Argan nel 1950 riconosce con lucida chiarezza il ruolo di quella rivista e della sua redazione nella maturazione della consapevolezza italiana (e della propria) in fatto di architettura: cfr. Argan 1965b, p. 199 e soprattutto pp. 233-235.

45 Lo è tanto per il dissenso rispetto al futurismo fascistizzato di Marinetti quanto per la natura del saggio, svolgimento (convinto e intelligente) di un compito ricevuto, proprio come un sostituto procuratore che in aula sostiene l’incriminazione al meglio delle sue capacità, indipendentemente dall’intimo, ancor sfocato convincimento e dalle prove a disposizione, non sempre determinanti.

46 Vi accennano anche Caramel, Longatti 1987, p. 34 (aggiungendo per altri versi Ragghianti).

47 Argan 1965b, p. 203 gli riconosce solo il ruolo, innegabile, di esponente di un’avanguardia – che non è la stessa cosa. In conclusione però, a seguito di spericolate acrobazie logiche, lo recupera riduttivamente: “Sant’Elia è un precursore nell’avere con acume e con chiarezza impostato, a proposito dell’architettura moderna e delle sue possibilità, un problema di metodo critico che ritengo fondamentale. Attraverso la lucida impostazione di questo problema, egli è arrivato a chiarirci

il contenuto ideale di correnti architettoniche che, ancor oggi, si atteggiavano a positivismo. [...] Sant'Elia non è quindi il fondatore o l'apostolo di una nuova estetica del positivismo, ma è colui che ha intuito più profondamente le possibilità ideali della nuova architettura, che pure pretende di opporsi alla concezione idealistica dell'arte" (ivi, p. 211). Nel primo intervento in "Casabella", nel 1933 (Argan 1965a, p. 26), comincia a spostare un po' il tiro, nell'ottica (nuova) della concezione ruskiniana dell'architettura, fondata su due componenti: spirito umano astratto dalla praticità e, d'altra parte, natura, "accettata con assoluta dedizione a ogni suo suggerimento sentimentale": "Quando invece si afferma che l'architettura non deve adeguarsi al paesaggio, ma costruire il nuovo paesaggio, creazione diretta dello spirito umano (Sant'Elia) le due affermazioni ruskiniane s'accordano non più nell'astrattezza di una confusione tra natura e spirito, ma nella concreta unità dello spirito". Resta da capire quanto la britannicissima estetica di Ruskin e Oscar Wilde, probabilmente scoperta nelle brevi incursioni londinesi del 1931 e del 1932 (Gamba 2002a, p. 107; 2012a, pp. 474-475) e che sottende in parte il liberty, che è a sua volta premessa storica e idolo polemico del modernismo, possa servire da chiave interpretativa della cultura architettonica italo-asburgica di Sant'Elia. Una spiegazione parziale, che è anche interpretazione autentica, si trova nella ricostruzione della situazione dell'architettura degli anni venti-trenta nella commemorazione di Pagano (1950) in Argan 1965b, in particolare pp. 229-231. Certo è che il ruskinismo, combinandosi con Whitman, risulta, semmai, assai più funzionale e coerente con l'interpretazione dell'architettura di Wright (cfr. ad esempio Argan 1965b, p. 302).

48 Su Argan e l'architettura (e urbanistica) si vedano, in sintesi, gli interventi di Cassanelli 2005; Insolera 2005; Portoghesi 2005, e soprattutto il convegno *Progettare per non essere progettati* 2012. Altri interventi in Gamba 2012a riguardano l'ambito rinascimentale e barocco, non contemporaneo.

49 Al volume, stampato dalla casa editrice milanese Domus (che pubblicava anche l'omonima rivista di architettura) parteciparono con propri scritti vari altri autori quali, tra gli storici dell'arte, il più rodato Matteo Marangoni e il solito Lionello Venturi in esilio, tra gli architetti Giuseppe Pagano, Agnoldomenico Pica, il medico-pittore-scrittore-futuro confinato politico Carlo Levi e infine Alessandro Pasquali e Annalena Pacchioni: nel complesso, un'accolita di esperti per lo più non allineati politicamente al regime e tutti gravitanti – qual più, qual meno – su "Casabella". Sul saggio di Venturi, che spiega le posizioni di Argan su Sant'Elia condizionandole, si vedano gli appunti di lettura di Giulia Veronesi in D'Attorre 2012, pp. 158-161. A cura della stessa Veronesi, si veda anche Persico 1964. Su Persico in sintesi, si vedano Lupo 2012 e, per la sua attività anche per mostre, Cresti 2016.

50 Come la Pizia ("aio te Romanos vincere posse"), anche gli scritti di Argan per la loro complessità indagatrice potevano e possono talora prestarsi a diverse, perfino opposte letture, come candidamente, più che ironicamente, confessava un artista degli anni sessanta sponsorizzato dal critico, a proposito di una sua presentazione: "Non ci ho capito molto, ma mi sono venute tante idee" (Lux 2012, p. 379).

- 51 Argan 1965a: il contributo del 1933 è stato infatti riproposto in “Casabella”, 296, 1965 ed era già stato ristampato da Persico nel volume *Dopo Sant’Elia* (si veda *supra*, nota 49). Cfr. Lux 2012, p. 369.
- 52 Argan 1965b, ad esempio pp. 192, 233-234 o 267-268. La questione del rapporto tra architettura contemporanea e precedenti rinascimentali e successivi, invece, è tema di riflessione anche di vari architetti, come il vincitore del concorso per la stazione ferroviaria di Firenze: Michelucci 1932.
- 53 Argan 1965b, pp. 198-199. La rivalutazione di Sant’Elia continua indirettamente *ivi*, p. 200, attraverso l’analisi dell’opera di Giuseppe Terragni. Sul razionalismo/modernismo in rapporto all’architettura e urbanistica fasciste, nella sterminata congerie bibliografica possibile, si vedano almeno *supra*, note 31 e 32.
- 54 Sono anche gli anni dell’avvicinamento alla casa editrice torinese di Giulio Einaudi (1951-1957), su cui si vedano Nicoletti 2018, in particolare pp. 23-42; Rossi Pinelli 2018; Costa 2022. Sul fondamentale impegno non solo autoriale, ma di consulenza e indirizzo progettuale di Argan nell’editoria italiana (e ginevrina) negli anni cinquanta, sessanta e settanta (tra Sansoni, Einaudi, Utet, Mondadori/ il Saggiatore, Skira), si vedano anche Griseri 2012; Zuccari 2013; Ventra 2017; Gamba 2023, e, per il rapporto con la Treccani, Gamba 2005 e Di Rosa 2024. Per l’impegno giovanile e maturo di Argan nell’editoria scolastica, si vedano Gamba 2012b; 2021.
- 55 Si veda l’episodio sul fraintendimento di un suo scambio epistolare con Venturi esule in cui si accennava a Le Corbusier come a un nuovo Milizia, e la polizia politica intese che i due volessero costituire una nuova milizia antifascista: Gamba 2005, p. 47; 2012a, p. 478.
- 56 Sulla cultura antifascista, neppure troppo nicodemitica, di Argan giovane – messa in dubbio talora da qualche straniero mal informato (ad esempio Holdø 2022, p. 2) o da qualche italico che scopre l’inevitabile iscrizione al Pnf del 1928 in coincidenza con l’avvio degli studi universitari (Auria 2003, p. 189), ma confermata dalle sue frequentazioni personali e dalla documentazione (scritti e carteggi coevi) –, si veda anche la testimonianza dirimente di un amico-nemico appena più giovane: Briganti 2007, pp. 72-74.
- 57 Si veda l’illuminante saggio di Gamba 2002b. Vorrei notare come la tensione al razionale per arginare l’irrazionale, in Argan, sia fenomeno parallelo alla convinzione di Warburg per cui “bisogna sempre continuamente salvare Atene da Alessandria”.
- 58 Non a caso Pagano (1941, p.n.n.) scrive: “Uno dei più efficaci veicoli per la conoscenza, la diffusione e la saggiatura delle idee che presiedono al gusto moderno è rappresentato dalle esposizioni”. Sulla correlazione tra allestimenti museali e mostre temporanee in generale, e sul rapporto tra il riordinamento dell’Estense di Modena, del Museo di Bolzano e di quello di Pesaro, per giungere alla mostra veneziana su Veronese del 1939, si veda Cartolari 2016, pp. 468-469. Sul modernismo fascista e le grandi mostre internazionali, si veda Fortuna 2020. Sulla proiezione postbellica di queste esperienze, si veda Lerda 2023.

- 59 Il numero ospita, alla fine (p. 98), il necrologio redazionale di Guido Marangoni, fondatore della rivista nel 1928 (si veda *supra*, nota 17).
- 60 Labò 1941.
- 61 Veronesi 1941.
- 62 D'Attorre 2012, p. 169, nota 63.
- 63 In "Casabella", 159-160, 1941, pp. 34-95.
- 64 Bianchetti, Pea 1941.
- 65 Vale la pena rimarcare che, nel sommario, l'articolo è attribuito a questi tre, non ad Argan (che lo sigla G.C.A.): non so (non credo) sia un errore redazionale, bensì la volontà di privilegiare l'autorialità del design su quella del suo recensore. I tre (come avverte l'unica nota conclusiva) avevano già pubblicato il loro resoconto della nuova sistemazione l'anno precedente, nel "Bollettino d'Arte", appropriata sede istituzionale, e Argan non manca di far riferimento, nel suo testo, alle loro dichiarazioni d'intenti, ispirate a una volontà di avvicinare alla sensibilità contemporanea le opere d'arte del passato.
- 66 Stoppani 2002; Gamba 2012a, pp. 478-481.
- 67 Argan 1938, p. 16. Argan esplicita minutamente, in dettaglio e con notevole sensibilità percettiva e critica, le condizioni materiali specifiche per ottenere questo risultato: "Le tinte neutre delle pareti non sono il solito grigio che, allo stesso modo dei colori chiassosi, introduce un elemento estraneo nella compagine coloristica dei dipinti impegnandola in un rapporto statico e uniforme e dando a tutte le opere uno stesso coefficiente ambientale, non meno arbitrario per essere silenzioso e dimesso; così con la composizione delle tinte come con l'attenta misurazione della loro reazione alla luce si è cercato di togliere alle pareti ogni accento coloristico impegnativo per ridurle semplicemente a piano, a superficie, a una continuità che non vale per sé, ma solo per le interruzioni cromatiche dei dipinti. Il secondo principio, quello dell'isolamento spaziale, è strettamente relativo a quello [...] dell'isolamento coloristico: come quello si fonda sul concetto che ogni opera d'arte è relativa soltanto a se stessa e non ammette intrusioni o commenti. Il terzo criterio è stato suggerito dalla opportunità di consentire, con sorgenti laterali e schermate, una graduazione quantitativa e qualitativa della luce – incidenza, radenza ecc. – e non solo la graduazione quantitativa, il comun denominatore luminoso che si ottiene con l'illuminazione dall'alto, per mezzo dei soliti lucernari". Le illustrazioni dell'articolo, peraltro, riguardano solo la sezione delle ceramiche, con le loro vetrine *ad hoc*: per una foto di una sala con dipinti, si veda Giardini 1992, p. 23. Altra in Angelini 2015, p. 78, fig. 21.
- 68 Pubblicato in Chiarante 2002, Appendice I, pp. 147-161: si veda anche Stoppani 2002, in particolare pp. 123-130.
- 69 La lista dei lavori indispensabili è impressionante: blocco delle infiltrazioni d'acqua piovana dal tetto; eliminazione delle crepe dei muri e delle volte; rifacimento del pavimento, assai malridotto, in cemento rosso, simulante sequenze di mattonelle ottagonali, o almeno sua copertura in linoleum; adeguamento dell'impianto di riscaldamento alle esigenze della Galleria; implementazione di nuove misure

di sicurezza a protezione delle opere (si intuisce che si erano verificate sottrazioni di opere tramite spaccatura delle vetrine); riapertura di alcune finestre murate per migliorare l'illuminazione naturale degli ambienti, particolarmente scarsa in inverno; creazione di un impianto elettrico per migliorare la qualità dell'illuminazione naturale o che vi supplisca; creazione di tramezzi nella Galleria lunga per aumentare lo spazio espositivo disponibile, visto che non si potevano acquisire all'uso della Galleria ulteriori locali, presenti nell'edificio; ridipintura delle pareti per lo più in tinte neutre, cambiando la cromia vigente, prevalentemente in rosso e in verde "d'intonazione cruda [che] 'toccano' spesso i valori pittorici dei dipinti, turbandone l'impianto tonale, inconveniente reso più grave dal pavimento, di rosse mattonelle ottagonali, che rende anche più cruda la tinta delle pareti" (Appendice I, in Chiarante 2002, p. 148). Altro problema del museo era l'obsolescenza del mobilio ligneo, molto malridotto e tarlato: eliminare intere classi di oggetti dal percorso espositivo esimeva dal rimpiazzare tali vetrine, mentre i costi di cassettiere e stipi per la loro conservazione e consultazione erano più contenuti e razionalizzavano lo spazio loro dedicato. In particolare, stando alla descrizione verbale, la soluzione proposta per medaglie e monete (purtroppo non sono pubblicati i grafici e i disegni che accompagnavano il progetto) sembra anticipare per qualche aspetto la soluzione adottata nel dopoguerra da Scarpa nel Museo di Castelvecchio per le medaglie di Pisanello: "in tali stipi, interamente suddivisi in cassettoni formati di due pareti di vetro montati su armature metalliche, ribaltabili su cerniere, i pezzi inventariati [...] la consultazione verrebbe così notevolmente facilitata, in quanto sarebbe possibile la consultazione del recto e del verso di ogni pezzo, senza che il pezzo stesso debba essere rimosso" (ivi, pp. 154-155, 161). Al progetto di riordinamento di Argan attinse poi abbondantemente e dichiaratamente il suo successore all'Estense, Rodolfo Pallucchini: Cartolari 2016, p. 468.

70 L'OIM della Società delle Nazioni era il prototipo non solo dell'ICOM, ma dell'UNESCO di oggi: allora strumento, creato da Focillon, di concerto nel mondo occidentale onde uniformare e far progredire culture sostanzialmente omogenee tra loro, quelle europee; oggi, strumento della globalizzazione capitalista che quel mondo occidentale, fondato sull'eredità umanistica e illuminista, mira ad asservire e cancellare, sfruttando in maniera spregiudicata le ovvie incompatibilità di molteplici culture radicalmente diverse, non omologabili, imbevute di clericalismi di varia origine. Sui criteri discussi e sviluppati dall'OIM nel convegno di Madrid, si vedano in estrema sintesi Dragoni 2016, in particolare pp. 27-36, con ampia bibliografia precedente (pp. 27-28, nota 3); Fontanarossa 2022, p. 186.

71 Appendice I, in Chiarante 2002, p. 148.

72 Ivi, pp. 148-149. "Eliminare dalla pubblica esposizione quegli oggetti che non presentano alcun interesse artistico e quelli che, pur avendo qualche interesse, richiedano, per essere apprezzati, l'attenzione specifica dello studioso" consente di recuperare lo spazio necessario, perché i primi finiscono in magazzino, i secondi (in particolare disegni, stampe, medaglie, monete) in un'apposita sala di consultazione,

allestita con tavoli e armadi che migliorano le condizioni di conservazione e sicurezza degli oggetti (ivi, p. 155).

73 Ivi, p. 150. Per un'analisi puntuale del riordinamento dell'Estense proposto da Argan, si veda Stoppani 2002.

74 Si vedano *supra*, note 66, 68, 72, 73 e *infra*, note 75, 76, 77 e 78.

75 Argan 1938, p. 16. Cfr. quanto detto a proposito della Galleria di Modena da riallestire: "La promiscuità, sempre irritante, di capolavori assoluti, e di opere aventi esclusivamente interesse per la storia del costume è dunque tanto più dannosa in questa Galleria, in quanto turba l'ambiente di severità e decoro che deve circondare l'opera d'arte, distrae il visitatore frettoloso e meno colto, disturba il visitatore accurato e di buon gusto" (Appendice I, in Chiarante 2022, p. 148). Si veda anche Lerda 2023, p. 100.

76 Argan 1938, p. 16. Cfr., a proposito dell'affollamento dei quadri a Modena, "gli inconvenienti che derivano da tale distribuzione, cioè la scarsa visibilità e la necessità di tenere maggior conto della dimensione che della qualità dei dipinti, perché è evidente che un'opera di grandi dimensioni, se pur di limitato valore, non può essere sovrapposta a quella di piccole dimensioni, anche se di grande importanza" (Appendice I, in Chiarante 2022, p. 149).

77 Non a caso, di tutti i quadri possibili (in buona misura di provenienza bolognese, dalla collezione Hercolani – Malvezzi Lupari: Giardini 1992), Argan ne cita uno solo, di origine demaniale locale, la grande pala di Giovanni Bellini: "È un vero conforto scoprire che la pala di Giovanni Bellini non è seduta nel bel mezzo d'una parete, ossequiata dai ranghi subordinati delle opere minori; impostata com'è in un angolo, si sottrae ad ogni simmetria, domina per il suo isolamento, e per il concorrere sapiente delle riquadrature del pavimento e degli archetti della volta in alto; e anche queste indicazioni, misurate e accortamente deviate, non valgono come presuntuosi suggerimenti, ma sono guide della veduta, cadenze spaziali marginali e non incidenti e coattive". Questo angolo pesarese è l'equivalente della saletta di Francesco I progettata per Modena (Appendice I, in Chiarante 2022, p. 150).

78 Argan 1938, p. 17. A Modena si era dovuto confrontare solo con un'esigua campionatura di ceramiche, sistemate nella sala dei bronzi: "Nella parete opposta, tra le finestre, potrebbero essere esposte, entro opportune vetrine, le collezioni di ceramiche: è noto infatti che le ceramiche non richiedono, per aver fondi chiari e per essere intensamente colorate, la luce diretta e abbondante che è necessaria alla visione dei bronzi. [...] Non mi pare che la presenza della collezione delle ceramiche nella stessa sala dei bronzi possa costituire una nota stonata o anche solo un inutile accostamento", oltretutto considerando che tra i bronzi c'erano, oltre alle statuette, anche coppe, bacili e simili (Appendice I, in Chiarante 2022, p. 152). Più originale la soluzione espositiva per i pochi vetri incisi dell'Estense: "Insieme alle ceramiche dovrebbe essere esposta la serie, di pochi pezzi, di vetri incisi. Poiché tali oggetti devono essere di preferenza esposti in trasparenza, potrebbero essere raccolti in una vetrina dal fondo chiuso da un vetro smerigliato, da collocarsi nel vano della finestra centrale: naturalmente la finestra

dovrebbe essere protetta da inferriate [avvolgibili] metalliche, provvedimento del resto più che necessario per tutte le finestre del Museo" (*ibidem*).

79 Argan 1938, p. 17.

80 Gioli 2014; 2019; Angelini 2015.

81 Facile individuarle nel libriccino riccamente illustrato della benemerita collana "Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia": Arslan 1942. Per illustrazioni dell'allestimento museale, invece, si veda Angelini 2015, pp. 68-73, figg. 1-11 (Gioli 2019, pp. 61, 63 e 65 riporta le stesse immagini nel contesto delle pagine del "Bollettino d'Arte" del 1938 dove Arslan pubblica un saggio che illustra il suo nuovo allestimento).

82 Angelini 2015, pp. 65-66 (ma si veda anche p. 64). La somiglianza del resto era già stata evidenziata da Pallucchini nella sua recensione del museo pubblicata nel *sequel* di regime del "Bollettino d'Arte", ridenominato "Le arti": si veda Gioli 2019, p. 69. Per contestualizzare il parere di Pallucchini, si veda Cartolari 2016, pp. 468-469.

83 Si veda *supra*, nota 68.

84 Gioli 2019, pp. 64-65.

85 Come funzionario centrale dello Stato con aura già sulfurea di dissidente silente, non poteva scendere apertamente in campo in difesa di un altro funzionario periferico bravo, ma divenuto improvvisamente scomodo. Nel 1942 però, a crisi sedata – e con ben altri problemi incombenti, nel prosieguo della guerra – sarà Arslan a riconoscergli il pezzo nella bibliografia del proprio volumetto sul museo: Arslan 1942, p. 26.

86 Citato anche in Angelini 2015, p. 66.

87 Fontanarossa 2022, pp. 197-206. Per Vicenza, Angelini 2015, pp. 66-67.

88 Papa 1994, p. 38.

89 Si veda ad esempio *ivi*, in particolare pp. 38-40.

90 Tale l'impressione che si ricava dalla succinta panoramica offerta da Serio 2002. Un cenno anche in Settis 2010, in particolare pp. 289-295 (ristampato poi con lievi modifiche redazionali in Gamba 2012a, pp. 58-69). In un'ottica meramente burocratica, si veda invece Auria 2003.

91 Non riguarda solo Roma o l'Italia l'aurea sentenza di Argan 1983, p. XV: "Occorre distruggere il luogo comune per cui esiste un legame logico tra politica e affari: in un regime democratico, la politica non è in rapporto con gli affari, ma con la cultura". Proprio a partire dagli anni ottanta nell'anglosfera (e qui dal decennio seguente) la cultura è invece divenuta solo un affare economico. Nessuno se ne vergogna: anzi "con la cultura si mangia" è diventato perfino lo slogan di qualche pessimo ex ministro odierno, che fa parere i "giacimenti culturali" del secolo scorso un'espressione di colta signorilità.

Bibliografia

- G. Angelini, *Quasi una mostra. Wart Arslan, Giulio Carlo Argan e l'allestimento del Museo dell'Alto Adige tra propaganda e museografia, 1933-1939*, in "Ricerche di S/confine - Oggetti e pratiche artistiche e culturali", VI, 1, 2015, pp. 57-80.
- Antonio Sant'Elia e l'architettura del suo tempo, atti del convegno internazionale (Firenze, ex Palazzina Reale della Stazione di Santa Maria Novella, 2-3 dicembre 2016), a cura di E. Godoli, DIDApres, Firenze 2018.
- S. Arend, *Albert Erich Brinckmann (1881-1958)*, in J. Held, M. Papenbroch (a cura di), *Kunstgeschichte an der Universität im Nationalsozialismus*, in "Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft", 2003, pp. 123-142.
- G.C. Argan, *Il pensiero critico di Antonio Sant'Elia*, in "L'arte", 1, 1930, pp. 491-498.
- [G.C. Argan], *Un Museo*, in "Casabella", 95, 1935, pp. 26-27.
- G.C. Argan, *Ricognizioni radiografiche di alcuni quadri della R. Galleria Estense di Modena*, in "Bollettino d'Arte", 29, 1935-1936, pp. 202-204.
- G.C. Argan, *Riordinamento della Galleria e del Museo della Ceramica di Pesaro*, in "Casabella", 128, 1938, pp. 16-17.
- G.C. Argan, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro*, in "Le Arti", I, 2, 1938-1939, pp. 133-136.
- G.G. Argan, *L'autobiografia di Wright*, in "Casabella", 162, 1941, pp. 2-3.
- G.C. Argan, *Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.
- G.C. Argan, *Punti di partenza della nuova architettura*, in "Casabella", 296, 1965a, pp. 26-27 (ristampa dell'articolo ivi comparso nel 1933, pp. 3-4).
- G.C. Argan, *Progetto e destino*, il Saggiatore, Milano 1965b.
- G.C. Argan, *Dal Bramante al Canova. Studi e note*, Bulzoni, Roma 1970.
- G.C. Argan, *Prefazione*, in Seronde Babonaux 1983, pp. XI-XV.
- G.C. Argan, *Prefazione*, in P. Della Seta, R. Della Seta (a cura di), *I suoli di Roma. Uso e abuso del territorio nei cento anni della Capitale*, Editori Riuniti, Roma 1988, pp. 7-11.
- G.C. Argan, *Discorsi parlamentari*, Senato della Repubblica - Segreteria Generale, Roma 1994.
- G.C. Argan, *Intervista sul Novecento rilasciata a Marc Perelman e Alain Jaubert e Conversazione con Claudio Gamba e altri scritti di e su Giulio Carlo Argan*, in "Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli", 17, Graffiti, Roma 2005.
- G.C. Argan, P. Sartogo, *Roma interrotta*, Incontri Internazionali d'Arte - Officina edizioni, Roma 1978.
- E. Arslan, *Il Museo dell'Alto Adige a Bolzano*, Libreria dello Stato, Roma 1942.
- R. Assunto, *Storia dell'arte come filosofia*, in Calvesi 1985, pp. 17-32.
- R. Astarita, *Anna Maria Mazzucchelli a fianco di Persico e Pagano*, in "L'Architettura: cronache e storia", 1998, 44, 513-514, pp. 467-472.
- R. Astarita, *Casabella anni Trenta. Una "cucina" per il moderno*, Jaca Book, Milano 2010.
- C. Auria, *Note sulla carriera amministrativa di Giulio Carlo Argan*, in "Le carte e la storia", 2, 2003, pp. 189-202.
- C. Aymonino, *Sindaco di Roma: i problemi del Centro storico*, in Chiarante 2002, pp. 57-59.

- C. Baglione, *Casabella, 1928-2008*, Electa, Milano 2008.
- I.M.P. Barzaghi, *Raffaello Giolli, dalla critica d'arte a Mauthausen*, in "Storia in Lombardia", XXVI, 2, 2006, pp. 23-62.
- A. Bianchetti, C. Pea, *Architettura pubblicitaria*, in "Casabella", 159-160, 1941, pp. 96-97.
- E. Boeri, F. Marino, *Communicating Culture: The Role of Women and Female Architects inside Casabella Magazine. The Gaze of Giulia Veronesi (1906-1970) and Gae Aulenti (1927-2021)*, in *EAHN – 7th International Meeting – Conference Proceedings* (Madrid, 15-19 giugno 2022), a cura di A. Esteban-Maluenda, Ediciones Asimétricas, Madrid 2023, pp. 49-62.
- L. Bonet, *Antonio Sant'Elia*, Te Neues, Düsseldorf et al. 2003.
- C. Brandi, *Argan e il restauro*, in Calvesi 1985, pp. 33-36.
- C. Bricarelli, *Theatrum novum Pedemontii*, in "La Civiltà Cattolica", 1931, pp. 417-420.
- G. Briganti, *Affinità*, Archinto, Milano 2007.
- G. Briganti, *Giulio Carlo Argan*, necrologio in "la Repubblica", 13 novembre 1992, ripubblicato in Briganti 2007, pp. 69-79.
- A.E. Brinckmann, *Zur Erwiderung: über den gusto piemontese*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 2, 2, 1933, pp. 147-150.
- I. Buonazia, *Giulio Carlo Argan 1909-1922, historien de l'art et maire de Rome*, Éditions de la Passion, Paris 1999.
- I. Buonazia, *Verso un'architettura razionalista. L'esperienza di Argan con "Casabella"*, in Argan 2005, pp. 53-68.
- M. Calvesi (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan. III. Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica, Roma 1985.
- M. Calvesi (a cura di), *Giulio Carlo Argan - Progetto e destino dell'arte*, atti del convegno (Roma, 26-28 febbraio 2003), in "Storia dell'arte", 112, suppl., CAM, Roma 2005.
- F. Canali, *La promozione della modernità. La stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze – 1951*, Frank Lloyd Wright: Sixty Years of Living Architecture – "Carissimo Bruno ... Carissimo Carlo" Il carteggio tra Carlo Ludovico Ragghianti e Bruno Zevi (1948-1951), in "Bollettino della Società di Studi fiorentini", 18-19, 2009-2010, pp. 162-177.
- F. Canali, *La promozione della modernità. La stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze – 1951*, Frank Lloyd Wright: Sixty Years of Living Architecture e il contributo di Oskar Stonorov, di Carlo Ludovico Ragghianti e di Edoardo Detti, in "Bollettino della Società di Studi fiorentini", 21, 2011-2012, pp. 52-88.
- L. Canova, *Crisi dell'immaginazione e morte dell'arte. Lo sguardo di Argan sui destini della contemporaneità*, in Calvesi 2005, pp. 122-127.
- L. Caramel, A. Longatti, *Antonio Sant'Elia. The Complete Works*, Rizzoli, New York 1987.
- M. Cardinali, *La diagnostica scientifica non invasiva. La conoscenza necessaria per preservare, conservare e restaurare un'opera d'arte*, in M. Nervo (a cura di), *Il progetto neu_Art. Studi e applicazioni Neutron and X-Ray Tomography and Imaging for Cultural Heritage*, Editris Duemila, Torino 2013, pp. 67-71.
- M. Cartolari, "A Ca' Giustinian fu tutto diverso". *La Mostra di Paolo Veronese a Venezia (1939)*, in "Il Capitale culturale", 14, 2016, pp. 459-502.

- L. Cassanelli, *Gli studi di Argan sulla città*, in Calvesi 2005, pp. 72-78.
- S. Cecchini, *L'Italia e l'Europa negli anni Trenta. Musei, storia dell'arte, critica e restauro nei documenti dell'inchiesta internazionale sulla formazione dei restauratori (1932)*, in "Il Capitale culturale", 14, 2016, pp. 429-458.
- A. Cederna, *Mussolini urbanista. Lo svecchiamento di Roma negli anni del consenso*, Laterza, Roma-Bari 1979.
- A. Cederna, *I vandali in casa. Cinquant'anni dopo*, Laterza, Roma-Bari 2006, epub 2017.
- A. Cederna, O. Brunetti, *Minima personalia*, in "Belfagor", XLVIII, 6, 1993, pp. 717-726.
- G. Ceraudo, *ad vocem "Nistri, Umberto"*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Treccani, Roma 2013, pp. 596-598.
- G. Chiarante (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, appendice con scritti e testi di Argan, in "Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli", 12, 2002.
- G. Chiarante, *I Beni Culturali come patrimonio di civiltà. L'impegno di Argan al Senato*, Calvesi 2005, pp. 133-140.
- A. Coppa, M. Mimmo, V. Minosi, *Antonio Sant'Elia (1888-1916). Il futuro delle città*, Skira, Milano 2016a.
- A. Coppa, M. Mimmo, V. Minosi, *Antonio Sant'Elia (1888-1916). All'origine del progetto*, La Triennale, Milano 2016b.
- S. Costa, *Argan all'Einaudi. Un orizzonte di ricerca tra arte ed editoria*, in "Teca", XII, 5, 2022, pp. 113-122.
- R. Cresti, *L'imminenza del "doppio". Opere e allestimenti di Edoardo Persico*, in "Il capitale culturale", 14, 2016, pp. 575-611.
- E. Da Costa Meyer, *The Work of Antonio Sant'Elia. Retreat into the Future*, Yale University Press, New Haven 1995.
- S. Danesi Squarzina, *Salvezza e caduta dell'arte moderna. Un inedito di Giuseppe Pagano*, in Calvesi 2005, pp. 53-61.
- R. D'Atorre, *Giulia Veronesi. Alle radici di un progetto storico, 1930-1939*, in "Annali di critica d'arte", VIII, 2012, pp. 149-170.
- P. Della Seta, R. Della Seta (a cura di), *I suoli di Roma. Uso e abuso del territorio nei cento anni della Capitale*, Editori Riuniti, Roma 1988.
- M. Di Macco, *"Lezioni di orientamento": gli ultimi anni dell'insegnamento di Lionello Venturi nell'Università di Torino. La formazione di Giulio Carlo Argan*, in "Ricerche di storia dell'arte", 59, 1996, pp. 17-32.
- M. Di Macco, *La formazione torinese e i primi anni di attività*, in Chiarante 2002, pp. 11-20.
- V. Di Rosa, *Momenti di un dialogo: Giulio Carlo Argan e la Treccani*, in Trione 2024, pp. 263-279.
- P. Dragoni, *"La concezione moderna del Museo (1930)". All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, in "Il capitale culturale", XIV, 2016, pp. 25-51.
- M. Fagiolo, L. Madonna, *Le città nuove del fascismo*, in S. Macchioni (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, La Nuova Italia, Firenze 1994, pp. 339-397.
- R. Fontanarossa, *Collezionisti e musei. Una storia culturale*, Einaudi, Torino 2022.

- J.J. Fortuna, *“Un’arte ancora in embrione”: International Expositions, Empire and the Evolution of Fascist Architectural Design*, in “Modern Italy”, num. speciale, *Italians beyond Italy / Italy beyond Italians. Transnational Cultural Strategies and the Construction of Identities*, 25, 4, 2020, pp. 455-476.
- C.L. Frommel, *Testimonianza su Giulio Carlo Argan e Hans Sedlmayr*, in Gamba 2012a, pp. 42-43.
- Futurismo & futurismi*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1° aprile – 31 maggio 1986), a cura di P. Hulthen, Bompiani, Milano 1986.
- C. Gamba, *“L’orgoglio e la responsabilità”*. *Giulio Carlo Argan allievo della Scuola di Perfezionamento (1931-1933)*, in “Ricerche di Storia dell’Arte”, 7, 2002a, pp. 100-110.
- C. Gamba, *Le radici del razionalismo di Argan: fasi e contesto della formazione preuniversitaria*, in G. Chiarante (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Storia dell’arte e politica dei beni culturali*, appendice con scritti e testi di Argan, in “Annali dell’Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli”, 12, 2002b, pp. 93-118.
- C. Gamba, *Argan enciclopedista negli anni Trenta. Le voci per l’Enciclopedia Italiana Treccani e il Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, in Calvesi 2005, pp. 36-52.
- C. Gamba (a cura di), *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell’arte*, Electa, Milano 2012a.
- C. Gamba, *Scrittura e destino di un manuale di storia dell’arte per i Licei: il carteggio di Argan con Pirro Marconi e l’editore Perrella (1936-1938)*, in Id. (a cura di), *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell’arte*, Electa, Milano 2012b, pp. 207-222.
- C. Gamba, *La presenza degli storici dell’arte italiani su alcuni quotidiani politici (“l’Unità”, “Avanti!”) dal 1945 ai primi anni Settanta*, in C. Gamba, A. Lemoine, J.-M. Pire (a cura di), *Argan et Chastel. L’historien de l’art savant et politique. Le rôle des historiens de l’art dans les politiques culturelles françaises et italiennes*, Mare et Martin, Paris 2014, pp. 151-167.
- C. Gamba, *I due manuali di Giulio Carlo Argan (1936-1938 e 1968-1970)*, in “Il Capitale culturale”, 24, 2021, pp. 53-67.
- C. Gamba, *Giulio Carlo Argan e il Saggiatore di Alberto Mondadori: arte e architettura per “sprovvincializzare” la cultura italiana (1958-1967)*, in P. Soddu, F. Varallo (a cura di), *Editore e storici dell’arte nell’Italia del secondo dopoguerra*, Viella, Roma 2023, pp. 269-286.
- C. Gamba, A. Lemoine, J.-M. Pire (a cura di), *Argan et Chastel. L’historien de l’art savant et politique. Le rôle des historiens de l’art dans les politiques culturelles françaises et italiennes*, Mare et Martin, Paris 2014.
- A. Gatto, *Gli anni tra parentesi. Lettere ad Anna Maria Mazzucchelli (1936-39)*, Avagliano, Cava de’ Tirreni 1996.
- D.Y. Ghirardo, *Italian Architecture and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist’s Role in Regime Building*, in “Journal of the Society of Architectural Historians”, 39, 2, 1980, pp. 109-127.
- M. Giacomelli, E. Godoli, A. Pelosi, *Il Manifesto dell’architettura futurista di Sant’Elia e la sua eredità*, Universitas Studiorum, Mantova 2014.

- C. Giardini, *La Collezione Herculani nella Pinacoteca Civica di Pesaro. Trentotto dipinti e un marmo provenienti dall'eredità Rossini*, Nuova Alfa, Bologna 1992.
- A. Gioli, *Argan, Arslan, Il Museo di Bolzano e "Casabella" (1935-1942)*, in A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi (a cura di), *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Campisano, Roma 2014, pp. 107-114.
- A. Gioli, *Arslan e il Museo di Bolzano, tra locale e nazionale*, in M. Visioli (a cura di), *Wart Arslan e lo studio della storia dell'arte tra metodo e ricerca*, Officina Libreria, Milano 2019, pp. 59-72.
- R. Giolli [con pseudonimo: Uno che nota], *I cento anni dell'architettura moderna*, in "Casabella", 161, 1941, p. 42.
- L. Giudici, *Raffaello Giolli: un critico tra due secoli*, in "Critica d'arte", 2019, pp. 65-78.
- E. Godoli, *Il futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1983.
- R. Grignolo, E. Triunveri, *Le riviste italiane di architettura e di storia dell'architettura del XX secolo*, in "Studiolo", 6, 2008, pp. 291-325.
- A. Griseri, *Giulio Carlo Argan. Le sfide vinte a Torino, isola di partenze e traguardi*, in Calvesi 2005, pp. 7-11.
- A. Griseri, *Il cannocchiale di Argan*, in Gamba 2012a, pp. 39-41.
- M.P. Guermandi, V. Cicala, *Un italiano scomodo: attualità e necessità di Antonio Cederna*, Bononia University Press, Bologna 2007.
- Ø. Holdø, *The Argan-Brinckmann polemic (1932-33) and the Reception of Piedmontese Baroque Architecture*, in "Journal of Art Historiography", 27, 2022, pp. 1-18.
- L. Iamurri, *Argan legge Lionello Venturi*, in Gamba 2012a, pp. 109-116.
- I. Insolera, *Tra Brunelleschi e Gropius: arte, società, città*, in Calvesi 2005, pp. 68-71.
- I. Insolera, P. Berdini, *Roma moderna. Due secoli di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 2024.
- M. Labò, *Gusto dell'Ottocento nelle esposizioni*, in "Casabella", 159-160, 1941, pp. 4-29.
- A. Laganà, *Giulia Veronesi pubblicista di "Emporium" (1945-1964): un archivio ideale della storia dell'arte contemporanea*, in "Storia della critica d'arte - Annuario della S.I.S.C.A", 2023, pp. 243-268.
- A. La Regina, *Argan sindaco: il recupero delle antichità romane*, in Chiarante 2002, pp. 60-63.
- M. Lerda, *Mostre didattiche e musei: Giulio Carlo Argan e le sperimentazioni italiane nel secondo dopoguerra (1949-1952)*, in "Opus Incertum", 9, 2023, pp. 100-109.
- E.T. Levy, *The German Art Historians of World War I: Grautoff, Wiehert, Weisbach and Brinckmann and the activities of the Zentralstelle für Auslandsdienst*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 74, 2011, pp. 373-400.
- E.T. Levy, *Baroque and the Political Language of Formalism (1845-1945): Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr*, Schwabe Verlag, Basel 2015, pp. 245-301.
- G. Lupo (a cura di), *Numero speciale su Edoardo Persico*, in "Cantieri", 19-20, 2012.
- S. Lux, *Giulio Carlo Argan: la militanza nel contemporaneo*, in Gamba 2012a, pp. 367-386.
- S. Macchioni, B. Tavassi La Greca (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica, Roma 1985.

- A.J. Manson, *Rationalism and Ruins in Roma Mussoliniana: The 1934 Palazzo del Littorio Competition*, tesi di dottorato, Columbia University, New York 2015.
- F. Marcello, *Giuseppe Pagano. A Rationalist Caught between Theories and Practices of Fascist Italy*, in "Architectural Theory Review", 8, 2, 2003, pp. 96-112.
- F. Marcello, *The Politics of Place: Citing and Resiting the Palazzo Littorio, Mussolini's New Fascist Party Headquarters in Rome*, in "Architectural Theory Review", 12, 2, 2007, pp. 146-172.
- F. Marcello, *Building the Image of Power: Images of Romanità in the Civic Architecture of Fascist Italy*, in H. Roche, K.N. Demetriou (a cura di), *Brill's Companion to Classics: Fascist Italy and Nazi Germany*, Brill, Leiden, Boston et al. 2018a, pp. 325-369.
- F. Marcello, *Forma Urbis Mussolinii [sic]: Vision and Rhetoric for the Designs in Fascist Rome*, in H. Roche, K.N. Demetriou (a cura di), *Brill's Companion to Classics: Fascist Italy and Nazi Germany*, Brill, Leiden, Boston et al. 2018b, pp. 370-403.
- F. Marcello, *Giuseppe Pagano. Design for Social Change in Fascist Italy*, University of Chicago Press, Chicago 2020.
- F.T. Marinetti, *Sant'Elia e la nuova architettura*, in *Mostra delle opere dell'architetto futurista Sant'Elia. Catalogo* (6-17 dicembre 1930), Circolo di cultura del sindacato laziale fascista degli artisti, Roma 1930, pp. 5-17.
- L. Marques, *Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan. Un confronto intellettuale*, in "Figura – studi sull'immagine nella tradizione classica", epub, 2013, pp. n.n.
- G. Michelucci, *Contatti tra architetture antiche e moderne*, Domus, Milano 1932.
- S. Montenero, *Argan sindaco: quali idee per Roma? / Argan the Mayor: What Ideas for Rome?*, in *Progettare per non essere progettati* 2012, pp. 193-217.
- L. Moro, E.J. Shepherd, *Documentare le trasformazioni del territorio: il caso della foce del Tevere / Documenting Territorial Transformations: the Mouth of Tevere*, in P. Cannavò, P. Aebischer, S. Cancellieri (a cura di), *Progettare paesaggio. Landscape as Infrastructure, Studio Research Report of the Harvard Graduate School of Design*, Gangemi, Roma 2011, pp. 107-117.
- L.P. Nicoletti, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Quodlibet, Macerata 2018.
- J. Nigro Covre, *Le aperture di Argan ai problemi dell'Espressionismo architettonico*, in Gamba 2012a, pp. 325-330.
- G. Pagano, *Parliamo un po' di esposizioni*, in "Casabella", 159-160, 1941, allegato, pp.n.n.
- M. Panzeri, *Giulia Veronesi: una vita nella cultura e per la cultura*, in G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia, 1920-1940*, [1953], Marinotti, Milano 2008, pp. 160-184.
- E.R. Papa, *Bottai e l'arte: un fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo (1939-1942)*, Electa, Milano 1994.
- E. Persico, *Tutte le opere*, a cura di G. Veronesi, Edizioni di Comunità, Milano 1964.
- P. Portoghesi, *Argan e l'architettura*, in Calvesi 2005, pp. 62-67.
- Progettare per non essere progettati / Designing So As Not To Be Designed – Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e l'architettura*, atti del convegno (Roma, 28 settembre 2012), a cura di C. Gamba, A. Zevi, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2012.

- C. Renzoni, *Professionalismo, genere, urban design: Vittoria Calzolari e Verde per la città*, in *Atti della XX Conferenza Nazionale SIU: Urbanistica è/e azione pubblica: la responsabilità della proposta* (Roma, 12-14 giugno 2017), Planum publisher, Roma-Milano 2017, pp. 2085-2088.
- U. Reinisch, *Brinckmanns Platz und Monument von 1908 und die ideale Stadtform des Sozialismus. Forschung und Lehre zur "Stadtbaukunst" an der Friedrich-Wilhelms- und Humboldt-Universität*, in H. Bredekamp, A.S. Labuda (a cura di), *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Mann, Berlin 2010, pp. 257-272.
- U. Reinisch, *Albert Erich Brinckmanns Platz und Monument und die sozialistische Städtebau*, in "Kunsttexte.de – Journal für Kunst- and Bildgeschichte" (volume monografico: K. Berhardt, R. Born, A. Kempe (a cura di), *Ostblick – Rezeptionen, Perspektiven, Blickwechsel*), 2011, pp. 1-18.
- O. Rossi Pinelli, *Giulio Carlo Argan tra "impegno" ed "egemonia" nell'Italia degli anni Quaranta e Cinquanta: qualche accenno al contesto culturale*, in L.P. Nicoletti, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 169-193.
- F. Salvemini, *Giulio Carlo Argan e le tecnologie per i beni culturali*, in "Archeometria", 2010, pp. 34-36.
- A. Sant'Elia, *Manifesto dell'architettura futurista* [1914], in *Futurismo & futurismi* 1986, pp. 419-420.
- M. Serio, *Al centro delle strutture di tutela: il rapporto con Bottai*, in Chiarante 2002, pp. 21-27.
- A.M. Seronde Babonau, *Roma. Dalla città alla metropoli*, Editori Riuniti, Roma 1983.
- S. Settis, *"Discendere alle cose". Giulio Carlo Argan e i Beni Culturali*, in "Belfagor", 65, 3, 2010, pp. 287-301.
- E.J. Shepherd, *Il "rilievo topofotografico di Ostia dal pallone" (1911)*, in "AAerea", II, 2006, pp. 15-38.
- C. Stoppani, *Giulio Carlo Argan ispettore alla Galleria Estense*, in Chiarante 2002, pp. 119-130.
- B. Tavassi La Greca, *"Per una storia dell'architettura piemontese": dall'"arbitrio calcolato" del Guarini al "positivo empirismo" del Vittone*, in Macchioni, Tavassi La Greca 1985, pp. 149-161.
- I. Tomassoni, *Giulio Carlo Argan e il Postmoderno: "un differente clima"*, in Calvesi 2005, pp. 128-140.
- V. Trione (a cura di), *Arte. Giulio Carlo Argan*, Treccani, Roma 2024.
- F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, Arago, Torino 2016.
- S. Ventra, *Giulio Carlo Argan, L'Europa delle Capitali, 1964*, in A. Bacchi, L. Barroero (a cura di), *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, Sagep-Fondazione 1563, Genova-Torino 2017, pp. 115-125.
- G. Veronesi, *Dopo l'Ottocento*, in "Casabella", 159-160, 1941, pp. 30-33.

- G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia, 1920-1940*, [1953], Marinotti, Milano 2008.
- E. Vesentini, *Ricordi sull'attività politica e parlamentare*, in Gamba 2012a, pp. 49-52.
- F.L. Wright, *Taste and Autobiography*, in "The Chicagoan", aprile 1932, <https://franklloydwright.org/taste-and-autobiography/>, ultimo accesso settembre 2025.
- A. Zuccari, *La rivista "Storia dell'arte" fondata da Giulio Carlo Argan*, in *Argan e l'insegnamento universitario. Gli anni palermitani, 1955-1959*, atti del convegno (Palermo, Palazzo Chiaromonte [Steri], 28 gennaio 2011), a cura di M.C. Di Natale, M. Guttilla, Plumelia, Palermo 2013, pp. 119-127.