

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
TESI DI DOTTORATO IN
METODI E METODOLOGIE DELLA RICERCA ARCHEOLOGICA E STORICO ARTISTICA

CANDIDATO
ANTONIO TOLVE

TITOLO

GILLO DORFLES
ARTE E CRITICA D'ARTE IN ITALIA 1950-2000

INDICE

INTRODUZIONE	p. 4
I. Dall'esperienza del Mac al <i>Discorso tecnico delle arti</i>	p. 8
II. Dalla disgregazione del Mac alla fine dei <i>grandi racconti</i>	p. 44
III. La <i>postmodernità</i> e il ritorno alla pittura	p. 91
IV. L'autentico, l'inautentico e l'attuale nell'arte d'oggi	p. 123
Gillo Dorfles. Bibliografia ragionata (1950-2010)	p. 142
Bibliografia generale	p. 158

INTRODUZIONE

Il punto di partenza dal quale la ricerca si è mossa è stato quello di ricostruire il dibattito tra Arte e Critica d'Arte nell'Italia del secondo Novecento.

Nell'ambito di una impostazione più strettamente storica, il progetto di analisi maturato durante i tre anni di ricerca, ha posto le basi necessarie ad analizzare e rileggere alcune stagioni dell'arte e della critica, nonché le metodologie, con le quali (e attraverso le quali) Dorfles – soggetto e oggetto della tesi – ha formulato, nel secondo Novecento, il proprio discorso sull'arte e il proprio pensiero legato, via via, a prefissi estetici (a linguaggi visivi e a metodi) diversi e diversificati.

Dopo l'analisi di un dibattito dedicato alle complesse vicende artistiche dell'immediato dopoguerra – complesse per le polemiche tra *realisti* e *astrattisti* e per le problematiche sociali e politiche che si inseriscono nel dibattito artistico italiano postbellico – la ricerca si è spostata in un ambiente in cui l'Autore, da pittore impegnato a svolgere un ruolo *attivo* nel dibattito artistico, si fa *pittore clandestino* per continuare, nei territori della teoria e della critica d'arte, la sua linea di pensiero.

Un atteggiamento *tipicamente dorfliesiano* che pare configurarsi come una sorta di *poetica del divenire* presente già nel 1951 (anno in cui l'Autore dà alle stampe il suo primo lavoro); quello di concepire, cioè, “opere aperte” in grado di fornire all'Autore un'ampia area d'azione critica e teorica che, lavorando sul concetto di divenire (di metamorfosi) e di transitorietà nel tempo delle arti, delle scelte e delle tecniche impiegate soprattutto (Dorfles è un autore che vede nella tecnica l'origine di ogni discorso artistico), rinnova, sulla linea hegeliana, continuamente il proprio spazio creativo. Ed è questo suo analizzare la contemporaneità, questo suo essere amante di «un pulsante presente» – *critico dell'istante* e teorico dei nuovi scenari artistici – a formulare, appunto, un racconto “aperto” in cui, di volta in volta, e di mutazione in mutazione, si aggiungono nuovi spazi d'azione critica e teorica in continuo divenire. Lo dimostrano, ad esempio, le *Ultime tendenze nell'arte d'oggi* – definito, tra l'altro, il *bestseller* dell'arte contemporanea –, in cui l'Autore ha deciso di riunire «prima che sia troppo tardi (e, oggi, il “troppo tardi” viene di solito anche “troppo presto”)», ha avvisato, puntualizzando la propria linea metodologica, «certe mie esperienze critiche attorno a quelle forme artistiche da me considerate come più autentiche e rappresentative, così come esse si vengono svolgendo e ramificando sotto i nostri occhi».

In Dorfles, così, proprio con concetti quali oscillazione e divenire, obsolescenza e metamorfosi, si compie una roccaforte sovrastorica in cui l'autore, liberandosi di stilemi fissi, fissa in un sistema di lettura variabile, il proprio percorso teorico e critico.

Dal *Discorso tecnico delle arti* (del 1952) al suo ripiegamento ne *Il Divenire delle arti* (nel 1959) e ne *Il divenire della critica* (1976) – spazio nel quale va inserito anche l'importantissimo *Le oscillazioni del gusto* (1959) – per giungere, poi, alle *Ultime tendenze nell'arte d'oggi* (del 1961) che, a sua volta, si arricchisce e si amplia nel 1981 attraverso un monitoraggio e un *lavoro sul campo* in *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Concettuale*; e che, per non smentire il *work in progress* di costruzione critica (una costruzione attenta, naturalmente, ai processi di trasformazione e rinnovamento artistico), diventa, nel 1993, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-Oggettuale*, il lavoro teorico ed estetologico di Dorfles si affina e si trasforma in una ricognizione più strettamente legata alla critica d'arte ma pur sempre connessa ad alcuni principi tecnici, propri di quel *Discorso tecnico* del '52, e ad un'apertura teorica che vede appunto nel panorama *evoluzionistico*, la base (una delle basi) del discorso dorflesiano.

Su questa stessa linea riflessiva sono stati letti, inoltre altri percorsi e discorsi affrontati dall'autore; dalle analisi dedicate all'architettura [che, partendo dal 1951 con *Barocco nell'architettura moderna*, via *L'architettura moderna* (1954), arriva fino alle *Architetture ambigue dal Neobarocco al Postmoderno* del 1984] a quelle indirizzate alla moda e al design, alle nuove tecnologie e alla medialità in generale [*Simbolo, comunicazione e consumo* (1962), *Nuovi riti, nuovi miti* (1965), *Artificio e natura* (1968)].

Un ulteriore punto di snodo, ha, inoltre, orientato le fasi della ricerca dentro uno scenario più prettamente metodologico. È stato notato, in Dorfles, attraverso varie letture – interviste, comunicazioni, lacerti critici e colloqui telefonici con l'Autore – un comportamento metodologico di tipo pluridisciplinare ed inclusivo. Che pare inserirsi, grazie a quel suo rapportarsi variabilmente rispetto ai nuovi oggetti di studio (l'Autore avvisa più volte nei suoi scritti che «l'arte non deve tradire il proprio mezzo espressivo» e che la critica deve guardare la nuova opera in base alle novità tecniche del periodo in cui essa viene prodotta), in dinamiche più strettamente legate al rapporto contaminazionale, o meglio ad un *metodo multivoco*, appunto, che contraddistingue, forse (è studio e analisi in preparazione naturalmente) il percorso critico dorflesiano.

Infine si è pensato di dislocare la ricerca entro ampi spazi di analisi e di impegno critico, per ritesse (ed evidenziare al meglio) il pensiero e le scelte dell'Autore in relazione con altri personaggi della critica e della teoria.

Così, se in un primo momento (chiuso tra il 1948 e il 1958) la ricerca ha attraversato la fase costitutiva e organizzativa del Movimento per l'Arte Concreta nel vasto panorama internazionale; il periodo successivo della ricerca ha attraversato alcuni luoghi che dal '58, giungono alle frontiere della postmodernità.

Un terzo periodo del lavoro, ha concentrato l'attenzione dalla fine dei grandi racconti e dunque dal dibattito sulla postmodernità, ad un *ritorno* alla pittura che significa non solo un ritorno, per Dorfles, alla pratica pittorica, ma anche, su scala internazionale, un ritorno al pittorico e alla cornice del linguaggio. I territori *esauriti* del concettuale, il minimalismo – l'*antiform* e le *strutture primarie* –, l'esperienza del Graffitismo, *il ritorno del decorativo* e i territori del *magico*, le declinazioni del postmoderno e i lineamenti del *multiculturalismo*, la *fine dell'avanguardia* e le spinte teoriche verso la post-avanguardia («il dibattito *Moderno/Postmoderno*»). E poi, ancora, il ritorno alla pittura, anzi, al *pittorico* – i *Nuovi nuovi*, la *transavanguardia*, in particolare, e le sue diramazioni internazionali –, ma anche l'esperienza della *pittura analitica* e dell'*Astrazione povera*, il *manierismo* e il *neobarocco*, il digitale e le sue varie coniugazioni attraversate dagli artisti *Neo-geo* (*Neo Geometric Conceptualism*) e dalla galleria *International With Monument*, la *Commodity-art* e la *Grande Decorazione*, i nuovi metodi adottati dalla critica e i dibattiti sulle *inadeguatezze* metodologiche. L'arte, ancora, vista da una angolazione più ampia, come *comunicazione*, *messaggio* (o *massaggio* ha suggerito, tempestivamente, McLuhan) e come costruzione e decostruzione di *linguaggio* appunto. Attorno a questi fili di non facile lettura – di ampio raggio d'azione e in contraddizione tra loro, a volte – si dispiega un nuovo scenario critico-metodologico dentro il quale Dorfles propone nuove letture *multidisciplinari* e *multiculturali* (d'impostazione estetologica, socio-antropologica ma anche, via via, strutturalista, sociologica e linguistica – prendendo, tuttavia, misure di sicurezza «*da improvvisi "furori disciplinari" o da mode e tendenze che desiderano imporsi, senza misurarsi sulle "cose"*») tese a rivendicare, di volta in volta, l'importanza d'un processo cosciente – e coscienzioso – in grado di *indicare*, per l'arte e per la critica, strade alternative di comprensione e di azione.

Nella parte conclusiva del lavoro è stato sviluppato, infine, il pensiero di Dorfles all'interno di alcuni eventi, che, tra la fine degli anni Ottanta del Novecento e il primo decennio del ventunesimo secolo hanno caratterizzato e caratterizzano, grossomodo, la *nuova* scena dell'arte, della critica d'arte e dell'estetica. Di un sistema dell'arte, infine, *sfrangiato* dalla megalopoli e dai flussi *relazionali*, dalle correnti dominanti dell'economia e dalla *flessibilità* del lavoro, dalla commercializzazione globale e dai – sempre più massicci – flussi di un

paesaggio virtuale e ibrido, carico di differenze e, nel contempo, paradossalmente omologante.

I. Dall'esperienza del Mac al *Discorso tecnico delle arti*

1. Volendo segnare un centro gravitazionale dal quale muovere il filo del discorso per dispiegare i territori frequentati dalla riflessione di Gillo Dorfles – i cui interessi teorici e critici si sono spinti in campi assai differenti che vanno dalla pratica della pittura alla scultura, dalla musica alla poesia, dall'estetica alla teoria dell'arte e alla critica –, emerge spontaneamente chiaro un periodo cruciale della sua produzione, che scorge l'artista (in quanto pittore attivo) impegnato a svolgere il ruolo di critico militante e teorico dell'arte, legato a quel filone del *Movimento per l'Arte Concreta*¹ che lo vide tra i più rilevanti artefici, protagonisti e interpreti del suo tempo, e, in genere, di tutte le conseguenze e le ripercussioni dell'arte nel contemporaneo. «Dorfles è, del resto», nota Paolo Fossati in uno dei primi lavori sistematici dedicati al Mac, una personalità decisamente complessa, poiché egli svolge il proprio impegno indagatore come «critico e pittore assieme»².

L'origine di Gillo Dorfles è legata, tuttavia, ad un fermento culturale mitteleuropeo che trova in Trieste, sua città natale, il fulcro del proprio pensiero e dei propri interessi culturali.

«Sono nato vicino al mare, a Trieste, il grande porto dell'Impero austro-ungarico: un crocevia di razze, destini e identità meticce – un luogo privilegiato dell'incontro tra popoli. Anche se formalmente eravamo sudditi austriaci, parlavamo italiano: in realtà, se ci si inoltrava per i vicoli lastricati della Città Vecchia, si poteva sentire la cantilena triestina mescolarsi alla lingua slava e a quella tedesca. A completare questo affascinante mélange c'erano una ricca e popolosa colonia ebraica, il cuore artistico e intellettuale della città, e una variopinta colonia greca, da cui provenivano le famiglie più facoltose»³.

Già in questo breve spaccato storico – in cui Dorfles ricorda un amico d'infanzia, Leo Castelli –, è possibile percepire sensibilmente quel clima culturale in cui si sono strutturati gli interessi dell'autore. Interessi per la letteratura e per l'arte prima ancora che per le altre attività

¹ Tale denominazione è utilizzata, per la prima volta, il 15 giugno 1950, in occasione della mostra in cui sono presentate, a Milano, presso la Libreria Salto, *12 opere di Frederick Vordemberge-Gildewart e 3 di Hans Arp*.

² P. Fossati, *Il movimento arte concreta 1948-1958. Materiali e documenti*, Martano Editore, Torino 1980, p. 27.

³ G. Dorfles, *Leo Castelli: un uomo elegante*, in A. Jones, *Leo Castelli. l'italiano che inventò l'arte in America*, introd. di G. Dorfles, Castelvechi, Roma 2007, p. 9.

elaborate soltanto in seguito, tra Milano e Roma (luoghi di studio e specializzazione universitaria) prima, e poi in molte altre città nazionali ed internazionali.

È proprio a Trieste, località in cui «si conoscevano già le opere di scrittori come Kafka, Wedekind, Strindberg, Spengler, e tanti altri soprattutto attraverso Bobi Bazlen – il primo “uomo di lettere” che riuscì a trasformare la curiosità per i nuovi talenti in un mestiere, quello di scout letterario»⁴, che Dorflies frequenta gli ambienti più interessanti e vivaci del proprio tempo. «In quegli anni iniziarono anche i pellegrinaggi dall’Italia di illustri scrittori come Montale», che, poi, sarà anche un suo amico⁵, di «Ferrero e Debenedetti», tra gli altri, «che venivano a salutare Saba e Svevo. Erano queste le persone che incontravamo molto spesso. Qualche volta, ad esempio, dopo aver passato la giornata al Bagno Savoia, Leonor Fini, Bobi Bazlen, Leo Castelli ed io, si andava a giocare a bocce con Italo Svevo. Formavamo un gruppo di giovani “intellettuali chic” – oggi si direbbe “di Sinistra”, ma all’epoca non sapevamo neanche cosa fosse, la Sinistra – eravamo dei “pensatori mondani”»⁶.

Sono questi, così, i territori in cui Dorflies si nutre d’una cultura letteraria che porterà l’autore, a scrivere, ad esempio, il suo *isolato* romanzo, *Lo specchio etrusco* (mai pubblicato e andato irrimediabilmente perduto ha ricordato lo stesso autore in un’intervista rilasciata a Lea Vergine)⁷, e le sue varie poesie⁸; un «gruppo di poesie» appartenenti «all’unico periodo in

⁴ G. Dorflies, *Leo Castelli: un uomo elegante*, cit., p. 10.

⁵ G. Dorflies, *Lacerti della memoria. Taccuini intermittenti*, con una conversazione tra A. Colonetti e G. Dorflies, Editrice Compositori, Milano 2007, p. 73: «La mia amicizia con il poeta era di antica data, risaliva infatti all’epoca in cui Bobi Bazlen – negli anni Trenta – mi aveva presentato Euserbio (così ribattezzato, com’è noto, da Bobi), che aveva appena pubblicato le prime liriche degli *Ossi di seppia* (1925). L’avevo poi ritrovato a Firenze, quando dirigeva il Gabinetto Visseux e, durante la guerra, quando già abitava assieme alla Mosca», nome dato da Lalla, moglie di Dorflies, a Drusilla Tanzi, moglie dello storico dell’arte Guido Marangoni, «in un bell’appartamento tipicamente borghese. La nostra amicizia si era consolidata proprio per il fatto di essere condivisa con quella della Mosca. Allora, tra un bombardamento e l’altro, accadeva spesso che mia moglie e io venivamo dalla campagna di Lajatico a Firenze, per rifugiarci qualche ora in casa della mosca, allora ospitalissima e *trait-d’union* con gli umori non sempre ilari di Euserbio (che nel ’38 aveva dovuto rinunciare al Visseux per ragioni politiche, mentre proprio attorno a quel tempo uscivano le sue *Occasioni*)».

⁶ G. Dorflies, *Leo Castelli: un uomo elegante*, cit., pp. 10-11 (corsivo di chi scrive).

⁷ «Ho avuto nel cassetto anche un romanzo, intitolato *Lo specchio etrusco*, che diedi in visione a Valentino Bompiani. Con le parole gentilissime che sempre usa disse che non era il caso di pubblicarlo perché osceno. Erano i primi anni ’50, quando non si pubblicavano foto di mammelle nude se non di negre e non si potevano scrivere parole sconce». (G. Dorflies, *Intervista come*

cui», avvisa lo stesso autore, «ebbi l'impudenza di scrivere dei versi»⁹; vale a dire «attorno agli anni quaranta»¹⁰. Anni difficili, che Dorfles ricorda in alcuni suoi libri di natura ironico-estetica (*Conformisti* del 1997) e biografica (*Lacerti della memoria* del 2007).

«Ricordo ancora abbastanza bene il periodo fascista; la mia decisa repulsione (già all'età di 15-16 anni quando bisognava iscriversi al Guf) verso il partito». E, in altro capoverso: «Ricordo quando, negli anni trenta, per discutere la tesi di laurea all'Università di Roma, fui costretto a indossare la camicia nera. Siccome non ne possedevo una (già allora ero nemico del "regime") me la feci prestare da un amico, iscritto al Guf; e, con un certo ribrezzo al contatto con quel tessuto scuro, mi presentai all'esame»¹¹.

Ma questo è anche il periodo in cui Dorfles, tra Trieste, Milano e Roma, si avvia alla pittura e alla scultura. Le sue prime opere, difatti, risalgono agli anni Trenta del XX secolo. *Paesaggio con volto umano* (1934), *Paesaggio iperboreo* (1935), *Montagna incantata* (1936), *Larve azzurre* (1937), *Metamorfosi* (1938), *Guanto e spirale* (1940): sono soltanto una campionatura in cui è possibile rintracciare un primo nucleo – fondamentale per comprendere il successivo percorso stilistico (artistico, teorico, estetico, critico) –, legato a rappresentazioni sempre più acefale e complesse, micrologiche, monocellulari – discorso che vale,

autopresentazione, con VII tavole di G. Paolini, Tema Celeste, Siracusa 1992, p. 95. L'intervista è anche in L. Vergine, *Gli ultimi eccentrici*, Rizzoli, Milano 1990).

⁸ La prima pubblicazione delle poesie di Dorfles risale al 1950, anno in cui Sergio Solmi inserisce quattro liriche dell'autore nella *Prima antologia di Poeti Nuovi*, Edizioni della Meridiana, Milano 1950. Per una panoramica più ampia sul corpo poetico dorfliesiano si vedano anche G. Dorfles, *Materiali Minimi. 1938-1985*, Introd. e note di E. Tadini, Taide ed., Salerno 1986 in cui è possibile leggere un nucleo poetico di 17 componimenti e una nota critica dello stesso autore accompagnata da quella di Tadini; G. Dorfles, *Baci e abbracci*, Edizioni Proposte d'Arte Colophon, Belluno 2001. Mentre, un'analisi più strettamente critica, è offerta da G. Dorfles, *Lacerti della memoria*, cit.; Id., *Intervista come autopresentazione*, cit.; G. Dorfles, F. Puppo, *Destino Dorfles*, Ediciones Luis Revenga, Madrid 2003, trad. it., *Dorfles e dintorni*, editrice Archinto, Milano 2005; (R. D'Andria, *Gillo Dorfles. Disegni e Pitture / Drawings and Paintings*, Edizioni MMMAC, Paestum 2006. Quest'ultimo saggio è stato utilizzato, in parte, anche in *Gillo Dorfles. Due fasi e un intervallo*, cat. (fuori commercio) della mostra, a cura di L. Dematteis, tenuta presso la Galleria Martano di Torino dal 18 ottobre al 23 dicembre 2006.

⁹ G. Dorfles, *Materiali Minimi*, cit., p. 7.

¹⁰ G. Dorfles, *Materiali Minimi*, cit., p. 7.

¹¹ G. Dorfles, *Conformisti*, Donzelli Editore, Roma 1997, pp. 16 e 17.

naturalmente, anche per la scultura¹² –, che diventeranno, in seguito, sottolinea Emilio Tadini, pittore e critico d'arte, «ghirigori tracciati da qualche sismografo di sogni» ma anche «una piccola lezione di semiologia figurata»¹³. E proprio in queste prime opere si percepiscono, a fondo, non solo quegli studi in Medicina e in Psichiatria, reificati in modelli e forme artistiche, ma anche tutte quelle curiosità che Dorflès ha mostrato, in un preciso momento della sua attività artistica¹⁴ (e critica)¹⁵, nei confronti di un filone, quello antroposofico¹⁶,

¹² G. Dorflès, F. Puppo, *Dorflès e dintorni*, cit., p. 95: «C'era tutta una serie di sculture in ceramica non cotta che realizzai durante la guerra, in una fornace che avevamo in Toscana. Erano parecchie, ma se ne salvarono solo dieci o dodici perché la maggioranza andò distrutta durante i bombardamenti. Solo di recente sono tornato alla ceramica a Paestum. Le migliori le ho lasciate al museo».

¹³ E. Tadini, *Note su disegni e dipinti*, in G. Dorflès, *Materiali minimi*, cit., s. p.

¹⁴ G. Dorflès, F. Puppo, *Dorflès e dintorni*, cit., p. 92: «In tutti i modi, oggi non parlo mai di quel periodo; la critica ufficiale è talmente ottusa che metterebbe in relazione tutto il resto della mia produzione con la corrente antroposofica».

¹⁵ Legata soltanto a due volumi monografici, dedicati a *Bosch* (1953) e a *Dürer* (1958), pubblicati con Arnaldo Mondadori: «Parlare di questi due miei “peccati” di adolescenza è sempre un po' difficile, anche perché allora ero agli inizi della mia attività critica. Era un caso che mi fosse stato proposto di fare questi due volumetti della collana di Mondadori. Li ho fatti con molto interesse perché era la prima volta in cui studiavo, da vicino, due artisti del passato: cosa che poi non ho mai più fatto. Ma la ragione credo che sia abbastanza facile. Bosch, in fondo, rappresentava il nonplusultra della fantasia e del surrealismo *ante litteram* nell'antichità. E non solo. Bosch mi affascina anche per tutte le sue relazioni con l'alchimia, con i tarocchi, con queste nozioni diciamo, tra alchemico e misteriosofiche, che mi hanno sempre interessato. Per cui rappresentava una sorta di padre della misteriosofia. Dürer. Anche in Dürer c'era questo aspetto misterioso. Infondo il modo in cui lui si poneva di fronte alla prospettiva per esempio, di fronte alla Melanconia, coi simboli relativi di melanconia di Saturno, quindi di questioni astrali o astrologiche; era anche questo un problema che mi interessava allora moltissimo perché mi ero interessato molto di astrologia, di tarocchi e di questo sostrato occulto nell'opera d'arte dell'antichità e quindi anche in quella presente». (In A. Tolve, *Dialogo con Gillo Dorflès. Un flâneur della contemporaneità*, in «Quaderni d'altri tempi», anno IV, n. 12, marzo-aprile 2008, p. 3; <http://quadernisf.altervista.org/numero12/>).

¹⁶ Dietro le sue opere pittoriche, nota Raffaele D'Andria, «agisce una cosmologica di ispirazione steineriana, rivolta ad affermare il bisogno teleologico di un superamento della condizione degli opposti e degli inconciliabili, per pervenire ad una fusione intima e molecolare degli stessi – nel nucleo fenomenico della quale, su una tonale assenza del tempo, simile a quella del mito nel suo primo formarsi, è racchiusa l'unità spirituale dell'uomo con la natura, sentita e vissuta nella profondità dei suoi ritmi». (R. D'Andria, *Gillo Dorflès*, cit., pp. 19-20).

assimilato attraverso un viaggio «a Dornach, in Svizzera, un centro steineriano vicino a Basilea»¹⁷.

Ma è pur sempre l'ambiente triestino, «l'intelligenzija triestina degli anni Trenta»¹⁸, gli incontri e i *circoli* culturali del proprio paese natio, ad offrire a Dorflies le basi della propria *prima* formazione.

«In realtà», indica lo stesso autore in uno dei tanti dialoghi e incontri tenuto con Flavia Puppo, «già prima» di frequentare le lezioni a Dornach «realizzavo opere che non avevano nulla a che vedere con l'antroposofia, ma che subivano l'influenza di un pittore triestino, Arturo Nathan, un metafisico che creava paesaggi lunari alla De Chirico. Combinando le due influenze, per un certo periodo la mia pittura si basò su personaggi misteriosi. La cosa più importante era l'uso dei colori. Utilizzavo tempere o acquerelli, mai pitture a olio, dato che desideravo mantenere quella qualità di trasparenza. All'epoca la pittura era un'attività che mi piaceva, anche se non pensavo certo di esporre i miei lavori»¹⁹.

2. «Ho dipinto da sempre, si può dire. Al ginnasio» – è ancora una volta Dorflies a ricordarlo in un'intervista tenuta con Lea Vergine – «facevo degli sgorbi sui margini dei libri di testo. Dico sgorbi ma in realtà li tenevo da conto anche allora, alcuni compagni li ammiravano molto; difatti erano originali. A tempera, a olio. Li tenevo per me, aspettando il futuro. A un certo punto della mia vita, molto più avanti, insieme ad alcuni amici fondai il MAC (movimento arte concreta).dal '48 al '58 esposi in molte mostre in Italia e all'estero. Quella fu l'epoca della mia maggiore attività pittorica»²⁰.

Ora, riconsiderare le linee tracciate dal *Movimento per l'Arte Concreta*, la sua nascita, i suoi sviluppi successivi, le sue diramazioni nazionali e internazionali e, infine (dopo un decennio di attività), il suo collasso, vuol dire, monitorare non solo una stagione, particolarmente significativa, dell'arte italiana e della sua avanguardia, ma anche ritessere, all'interno di

¹⁷ «I primi» quadri «erano in parte influenzati dalla corrente antroposofica. Quando avevo vent'anni andai a Dornach [...]. Avevo avuto contatti con quella corrente di pensiero fin da bambino, dato che mia madre era membro della Società Antroposofica». (In G. Dorflies, F. Puppo, *Dorflies e dintorni*, cit., p. 91).

¹⁸ G. Dorflies, *Lacerti della memoria*, cit., p. 18.

¹⁹ G. Dorflies, F. Puppo, *Dorflies e dintorni*, cit., pp. 91-92.

²⁰ G. Dorflies, *Intervista come autopresentazione*, cit., pp. 93-94.

questa, il percorso *artistico* di una figura poliedrica²¹ della cultura italiana, Dorfles appunto, personalità tra le più interessanti e attente dei cambiamenti e dei processi socio-culturali, nonché antropologici, del secondo Novecento.

Seguire una fase, quella del secondo dopoguerra in Italia, attraverso l'esperienza del Mac milanese e attraverso le azioni, i gusti e le *preferenze critiche*, di uno dei suoi più straordinari interpreti, vuol dire riconsiderare un'intensa stagione dell'arte italiana, nonché le peculiarità di ogni singolo autore che svolse un ruolo decisivo in questo aggrovigliato panorama artistico. Occorre affidarsi, spesso, alla cronologia, alla cronografia, ai movimenti, ai vari gruppi che hanno animato questo clima culturale, alle tendenze stilistiche, alle *poetiche* che ogni artista o ogni gruppo – e «forse siamo in un periodo storico in cui i gruppi funzionano meglio delle singole personalità»²² – mette in campo per dispiegare il proprio discorso pratico in assunto teorico (suggerirebbe Luciano Anceschi²³ che pure gioca un ruolo fondamentale in questo brano di storia).

Ciò nondimeno, rincorrere tutte le pagine di un periodo ricco di suggestioni, incanti e anche forti polemiche, comporterebbe abbandonare l'obiettivo principale della riflessione. Ci sia consentito, pertanto, almeno un veloce *defilé* – di alcuni nomi, luoghi ed occasioni – utile a comprendere il panorama²⁴ in cui è andata plasmandosi e modificandosi l'esperienza del Mac e in cui, soprattutto, si è andato formando, tra attività pratica e teorica, il pensiero di Gillo Dorfles.

²¹ «Non è facile trovare le radici di questa mia, per così dire, multipolarità», suggerisce lo stesso autore in un'intervista rilasciata ad Eugenio Piccini nel 1985. (L'intervista è stata pubblicata in «Belfagor. Rassegna di varia umanità», a. XL, n. 6, 1985; ora anche in G. Dorfles., *Intervista come autopresentazione*, cit., pp. 111).

²² G. Dorfles, *Lacerti della memoria*, cit., p. 76.

²³ La questione è stata ampiamente trattata in L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte: saggio di fenomenologia delle poetiche*, Valecchi, Bologna 1959; per il ruolo attivo che L. Anceschi ha avuto nel dibattito teorico del secondo Novecento, si rinvia a G. Dorfles, *Luciano Anceschi e la "Disputa del Barocco"*, in «Studi di Estetica», III serie, anno XXV, fasc. I, 15/1997.

²⁴ Un panorama offerto, tempestivamente, da T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra. 1945-1957*, Schwarz, Milano 1957. Si vedano, inoltre, I. Tommasoni, *Arte dopo il 1945 in Italia*, Cappelli, Bologna 1971 e il più recente P. Segal Serra Zanetti, *Arte astratta e informale in Italia. 1946-1963*, Clueb, Bologna 1995.

Genericamente il secondo dopoguerra mostra un contrasto, spesso pungente e polemico, tra *astrazione e figurazione*, ovvero tra astrattisti e realisti²⁵.

Non a caso, Rodolfo Pallucchini, segretario generale della XXIV Biennale di Venezia – la prima edizione del dopoguerra [(1948) anno decisivo per l'arte italiana] –, scriverà, nell'*Introduzione* del catalogo, una testimonianza assai indicativa in cui rinnova un dibattito – già avviato a Milano con una *Mostra Internazionale d'Arte Astratta e Concreta*²⁶ – che, di lì a poco, sarebbe stato il centro gravitazionale della cultura artistica italiana.

«Anche a noi», vi si legge, «come in quasi tutti i paesi d'Europa, il contrasto fra arte figurativa e arte astratta si fa sempre più vivo, anzi drammatico. Si tratta di una crisi già da

²⁵ Per tale problematica si veda l'indispensabile mappa offerta da L. Caramel, a cura di, *Arte in Italia. 1945-1960*, Vita e Pensiero, Milano 1994. Il testo, oltre a riproporre alcuni scritti del periodo, o di autori che, in quel frangente di tempo, hanno svolto un ruolo decisivo, si avvale di saggi critici che ricostruiscono, in maniera esemplare, i luoghi, i gruppi e le personalità del lasso temporale monitorato. Si veda, inoltre, l'*Appendice biobibliografica*, p. 453ss. Di notevole interesse è, per un approfondimento sulle istanze degli artisti concreti, N. Ponente, *Arte italiana del dopoguerra. Movimento degli astratto concreti*, Avezzano 1970.

²⁶ Alla mostra – organizzata dagli animatori de *L'Altana* – tenuta tra il gennaio e il febbraio del 1947, presso gli spazi dell'ex Palazzo Reale, parteciparono i nomi più significativi dell'arte europea, offrendo così, al pubblico e agli esperti, «la possibilità di vedere opere di Kandinskij, Vantongerloo, Vordemberger-Gildewart, Herbin» nonché quelle «di alcuni italiani, tra i quali Licini, Mazzon, Munari, Rho, Veronesi e Sottsass, e soprattutto di importanti autori svizzeri o in Svizzera residenti: Arp, Bill, Bodmer, Graeser, Hinterreiter, Klee, Leuppi, Lohse, Taube-Arp» e lo stesso Max Huber che ne organizzò l'allestimento e ne promosse, con l'aiuto di Lanfranco Bombelli Tiravanti, Max Bill ed Ettore Sottsass jr. la riuscita. «La mostra prevedeva anche opere della collezione di Leonce Rosenberg e altre di diversa provenienza che documentassero il lavoro di Mondrian, Van Doesburg, Moholy-Nagy, Pevsner, Brancusi, Kupka e di artisti americani, inglesi e russi. Ma le difficoltà del momento, all'indomani della fine del conflitto mondiale, impedirono il completamento del progetto». Le citazioni in nota sono tratte da L. Caramel, a cura di, *MAC. Movimento Arte Concreta 1948-1958*, cat. della omonima mostra tenuta a Parma, presso la Galleria d'Arte Niccoli, dal 2 marzo al 4 maggio 1996, maschietto&musolino, Firenze-Siena 1996, p. 11. Per una filologica e scrupolosa analisi sulle vicende del Mac, sulle sue evoluzioni, sulla sua immediata apertura (tesa ad accogliere artisti provenienti da altri territori d'indagine astratto-concretista), si vedano anche i volumi di L. Caramel, *MAC. Movimento Arte Concreta*, I, 1948-1952 e vol. II, 1953-1958, Electa, Milano 1984. Si veda anche G. Dorfles, *Arte Astratta e Concreta*, in «Domus», n. 217, Gennaio 1947.

molti anni preavvertita ed oggi aperta: non sappiamo ancora quali conseguenze essa potrà avere nell'avvenire dell'arte italiana. Era», conclude Pallucchini, «doveroso documentarla»²⁷.

D'altro canto, nello stesso anno, pure a Roma, ritornano le attività della *Quadriennale* che organizza – in contrapposizione stilistica alla Biennale veneziana –, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, la *Rassegna Nazionale di Arti Figurative*.

La predisposizione artistica – in un mondo che propone giovani progetti e idee – è sicuramente quella legata all'astrattismo, ad una linea *aniconica* che fugge (sensibilmente) dai dettati formali di matrice realista per proporre, di volta in volta, e di programma in programma, nuovi schemi compositivi e nuove prospettive.

Nelle contese culturali del dopoguerra, l'arte italiana – e dunque l'ambiente intellettuale in cui si muove Dorflès – mostra, perciò, aspetti radicalmente antitetici; dettati, spesso, da una questione di natura politica che, ideologicamente, ne asseconda le scelte. Sarebbe sufficiente ritornare a leggere – in seguito all'eredità di *Corrente* e ai *realismi* di Roma e di Milano – le aspre polemiche nate nel veneziano *Fronte Nuovo delle Arti*²⁸, dopo l'energica disapprovazione che Alderigo di Castiglia (pseudonimo di Palmiro Togliatti) ha mosso, con «un corsivo bruciante»²⁹, verso la pittura astratta (non riconducibile alla rappresentazione), o la severa presa di posizione critica di Lionello Venturi che diffida tanto dei realisti, troppo inclini a seguire i dettami politici, quanto degli astrattisti, troppo portati alla pura decorazione di superficie.

All'interno di queste due tendenze, che sembrano dividere radicalmente l'arte italiana, fuoriescono molti altri itinerari, percorsi intermedi a volte provvisori e passeggeri come gli entusiasmi condizionati dal picassismo (*Oltre Guernica*), o le linee generali di matrice *realistico-esistenziale*³⁰.

²⁷ R. Pallucchini, *Introduzione alla XXIV Biennale di Venezia*, in *Catalogo della XXIV Biennale di Venezia*, Venezia 1948, p. XVI.

²⁸ Cfr. L. Caramel, a cura di, *Arte in Italia*, cit., e particolarmente il saggio in cui il curatore del volume dedica un'ampia ricucitura all'eredità di *Corrente*, ai «realismi» di Milano e Roma e al *Fronte Nuovo delle Arti*, p. 9ss.

²⁹ A. Trimarco, *L'arte e l'abitare*, Editoriale Modo, Milano 2001, si veda particolarmente l'*Intervallo* dedicato a Dorflès, che Trimarco definisce *L'angelo della critica*, pp. 48-51.

³⁰ Cfr. M. De Micheli, G. Mascherpa, G. Seveso, a cura di, *Realismo esistenziale. Momenti di una vicenda italiana. 1955-1965*, cat. della mostra tenuta a Milano presso il Palazzo della Permanente, Mazzotta, Milano 1991.

A Brescia, ad esempio, troviamo, nella galleria di Guglielmo Achille Cavellini, il *Gruppo degli Otto* teorizzato, rappresentato e tutelato dallo stesso Venturi³¹. A Roma, nasce, nel 1949, il gruppo di *Origine* (la prima mostra è del 1951) che ruota attorno ai nomi di Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla – proprietario dell’omonima galleria – e Alberto Burri. E poi le grandi novità apportate da Lucio Fontana con la nascita dello *Spazialismo* il cui primo manifesto risale al 1947, stesso anno in cui viene alla luce, a Roma, *Forma I*; il *Movimento nucleare* fondato – anch’esso a Milano – nel 1950, da Enrico Baj, Joe Colombo e Sergio Dangelo, o ancora l’*Informale* che si pone come collante d’uno stato d’animo internazionale teso a sganciarsi da ogni schema formale appunto per aprirsi ad una dimensione materica, segnica (sotto alcuni aspetti gestuale) che ritorna ad agire nel mondo della vita attraverso tutti i materiali che offre la nuova realtà³².

È in questa situazione variegata che, sul finire degli anni Quaranta del Novecento, si muove quel nuovo scenario milanese – derivante dall’astrattismo attivo tra le due guerre, quando Persico e Belli dialogavano con gli artisti della Galleria il *Milione*³³ – che sarebbe diventato, presto il *Movimento per l’Arte Concreta*.

3. Proprio con la nascita del Mac, avvenuta a Milano, in quel complesso e faticoso 1948, presso la «benemerita e ospitale»³⁴ Libreria Salto³⁵, grazie all’incontro prestabilito di quattro

³¹ Che presenta il Gruppo alla Biennale di Venezia del 1952. Il gruppo era formato da artisti (Birilli, Corpora, Borlotti, Santomaso, Turcato, Vedova) provenienti dall’ormai disciolto *Fronte Nuovo delle Arti*, ai quali si aggiunsero Afro e Moreni.

³² Sullo scenario dell’arte Informale si rinvia a F. Arcangeli, *Dal romanticismo all’informale*, Einaudi, Torino 1977; R. Barilli, *Informale oggetto comportamento*, Feltrinelli, Milano 1988 e al prezioso G. Dorflès, *Ultime tendenze nell’arte d’oggi. Dall’Informale al Neo-oggettivale*, nuova edizione aggiornata e ampliata, Feltrinelli, Milano 2003.

³³ Un ottimo quadro generale sullo scenario è offerto da R. Mariani nella *Prefazione* a E. Persico, *Oltre l’architettura. Scritti scelti e lettere*, pref. di R. Mariani, Feltrinelli, Milano 1977, pp. VII-XXXV. Per una più ampia ricognizione sulle novità proposte da Persico si vedano anche i suoi *Scritti d’architettura (1927-1935)*, Vallecchi, Firenze 1968.

³⁴ G. Dorflès, *Il Mac milanese*, in AA. VV., *Concretismo – Milano, Firenze, Roma 1947-1956*, cat. della mostra tenuta a Firenze, nel 1964, presso la Galleria di Palazzo Libri, Vallecchi, Firenze 1964, p. 9. Ora anche in G. Dorflès, *Il divenire della critica*, Einaudi, Torino 1976, p. 63.

³⁵ La prima mostra del Mac si tenne il 22 dicembre presso lo spazio di Giuseppe Salto, al numero 18 di via Santo Spirito. Durante questo primo incontro furono esposte 12 «stampe a mano» di Pietro Dorazio, Gillo Dorflès, Lucio Fontana, Augusto Garau, Mino Guerrini, Galliano Mazzon, Gianni

artisti di estrazione decisamente diversa³⁶ – Atanasio Soldati, Bruno Munari, Gianni Monnet e Gillo Dorfles –, lo scenario culturale italiano, la cui «situazione pittorica» era, in quel momento, «quanto mai statica e provinciale»³⁷, si riapre ad un nuovo dialogo *transnazionale* in cui la stessa operazione pittorica e teorica è pensata, dal nucleo del Mac milanese, «già in un senso internazionale e non più provinciale come era allora buona parte dell'arte nostrana»³⁸.

È con il ruolo svolto da questo movimento, difatti, che si ritorna a discutere su (e in) quello scenario sopranazionale dedicato all'arte astratta e concreta; scenario che, messo in campo durante il periodo delle avanguardie storiche – e apparentemente spento durante il secondo conflitto bellico, allorquando i movimenti d'avanguardia furono banditi ed etichettati come

Monnet, Achille Perilli, Atanasio Soldati, Ettore Sottsass e Luigi Veronesi. Una prima notizia sulla futura mostra – e nascita del movimento – è data da Gillo Dorfles in un articolo, *Mostre milanesi. Natale pittorico a Milano*, apparso il 19 dicembre 1948 su «La Fiera Letteraria», a. III, n. 39, p. 12: «Un'altra iniziativa sarà quella della Libreria Salto che, in una saletta, conta di allestire una serie di mostre sperimentali destinate al settore più ortodosso dell'astrattismo, quello della cosiddetta Arte Concreta [...]». Alcuni lacerti dell'articolo sono, ora, anche in L. Caramel, a cura di, *Movimento Arte Concreta. 1948-1958*, cat. dell'omonima mostra dedicata al Movimento, presso la Galleria Fonte d'Abisso, dal 21 novembre 1987 al 13 febbraio 1988, Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, Modena 1987.

³⁶ È ancora una volta Caramel a fornire, diligentemente, tale diversità avvisando che il Mac possiede «una pluralità di anime», «già insita nel ventaglio di posizioni degli iniziatori». Difatti, Soldati, «già protagonista della prima pattuglia astratta “lombarda” – attorno al Milione –, è un artista «ricco di agganci alla metafisica» ed è «capace di immediatezze liriche» straordinarie; Munari, anche lui «approdato all'astrazione negli anni Trenta», pone spesso l'attenzione «fuori dei territori istituzionali dell'arte, con il ricorso al più largo spettro dei media», cosa «maturata nella giovanile partecipazione al futurismo tra gli anni Venti e Trenta»; Monnet, purtroppo precocemente scomparso, oltre ad essere architetto e grafico, propone una pittura inclinata ad una preziosa e «particolare flessibilità sperimentale»; Dorfles, infine, che, per la sua pluricità di interessi, spazia, dalla teoria alla scrittura, dalla pittura alla critica, formulando, da un punto di vista più strettamente pittorico, «immagini fantasticamente diramate, dove sono individuabili assonanze con l'ambiguità spaziale (e semantica) surrealista e sintonie quanto mai tempestive con il clima europeo protoinformale: del tutto fuori, quindi, dalle ricerche geometrizzanti razional-strutturali con cui genericamente – ed erroneamente – verrà identificato il M.A.C., anche in seguito alle radicalizzazioni dell'antagonismo, allora, tra “realisti” e “astrattisti”». In L. Caramel, a cura di, *Movimento Arte Concreta. 1948-1958*, cit., p. 16ss.

³⁷ G. Dorfles, *Il Mac milanese*, cit., p. 62.

³⁸ G. Dorfles, *Il Mac milanese*, cit., p. 64.

*Entartete Kunst*³⁹ –, riappare, sul finire degli anni Quaranta appunto, ancora attuale, come faccenda tesa a riaprire nuove discussioni di natura formale e teorica, estetica e critica.

«Il futurismo – l'unica vicenda artistica italiana di levatura internazionale – era ormai lontano», ricorda Dorfles, offrendo, nel 1964, una puntuale testimonianza del Mac, «e la maggior parte dei critici militanti cercava ancora di dar corpo e valore ai modesti esperimenti strapaesani dei seguaci di Corrente o dei “chiaristi”. Non deve stupire, dunque, se il tentativo di riscoprire e imporre anche in Italia un genere di arte decisamente astratta, non-oggettiva, anzi “concreta” (come tosto si decise di indicarla adottando la terminologia coniata a suo tempo da Van Doesburg e da Kandinskij), fosse visto con incredibile ostilità dalla maggior parte degli artisti e dei critici di allora»⁴⁰.

In questa atmosfera, in cui cominciano a circolare nuovamente idee dedicate «al settore più ortodosso dell'astrattismo, quello della cosiddetta Arte Concreta»⁴¹, per contrastare il dilagante e poco convincente flusso realista⁴², ormai segregato a mero *provincialismo*, come sottolinea Dorfles, l'apparente vuoto d'aria creatosi sotto le dittature, si trasforma in un vero e proprio *mouvement précipité en avant* dell'arte italiana e, soprattutto, in un moto atto a far rivivere alcuni dettati artistici dedicati ad un'arte non più astratta ma, appunto, Concreta: perché quella del concretismo – è sempre Dorfles a ribadirlo – si presenta come l'unica «via

³⁹ Dal dopoguerra ad oggi, tale questione è stata ampiamente analizzata e dibattuta. Tuttavia, per avere una mappa quantomeno generale del sistema di controllo sull'apoplezia (o sull'apparente blocco) dell'arte sotto le dittature, si vedano, tra gli altri, gli scritti di H. Brenner, *Die Kunstpolitik des National-sozialismus*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1963; G. C. Argan, *Salvezza e caduta dell'arte moderna. Studi e note*, Il Saggiatore, Milano 1964, pp. 300-303; S. Vitale, *L'avanguardia russa*, Mondadori, Milano 1978; D. Emiliani, a cura di, *Documenti e testimonianze dopo il 1945*, CUEM, Milano 1978; M. Nacci, *Tecnica e cultura della crisi – 1914-1939*, Loescher, Torino 1982; M. Manzoni, a cura di, *Creazione e mal-essere*, Guerini e Associati, Roma 1989; I. Golomstock, *Totalitarian Art*, Harper Collins Publishers, New York 1990; S. Barron, a cura di, *Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Deutsche Ausgabe*, München, Hirmer Verlag, 1992; M. De Micheli, *L'arte sotto le dittature*, Feltrinelli, Milano 2000.

⁴⁰ G. Dorfles, *Il divenire della critica*, cit., p. 62.

⁴¹ G. Dorfles, *Mostre milanesi. Natale pittorico a Milano*, cit., p. 27.

⁴² A. Negri, *Il realismo. Dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Laterza, Bari-Roma 1994.

dove è più probabile si possa raggiungere l'essenzialità della forma, purificata dagli intralci che, da un lato il realismo, dall'altro il surrealismo c'impongono»⁴³.

Partendo da un programma estetico dedicato alla concretizzazione e oggettualizzazione dell'immagine interiore⁴⁴ e, naturalmente, in congrua linea con l'«arte “applicata” all'industria»⁴⁵, vivacizzata dalla presenza di Bruno Munari e Gianni Monnet, il Mac, non solo si riallaccia ad un periodo felice dell'arte europea che va da Klee a Kandinskij, da Van Doesburg a Mondrian, da Vantogherloo ad Arp, ma ne modifica le dinamiche interne per formulare un nuovo discorso che partendo dall'arte si riversa nella nuova società; perché «da

⁴³ G. Dorflès, *Presentazione* scritta per il cat. della mostra di Giuliano Mazzone, tenuta presso la Libreria Salto, Milano, nel gennaio del 1949. Ora anche in L. Caramel, a cura di, *Movimento Arte Concreta. 1948-1958*, cit., p. 28.

⁴⁴ Per un più ampio e puntuale approfondimento sulle linee del concretismo di marcata linea kandinskijana si rinvia ad Alexandre Kojève, *Les Peintures concrètes de Kandinsky*, trad. it., *Le pitture concrete di Kandinskij*, a cura di A. Cariolato, Abscondita, Milano 2004. L'autore, nipote di Kandinskij, tornando sul concetto di purezza della pittura, suggerisce una «estrazione» del Bello «dal reale non-artistico». Così «il quadro non “rappresenta”» più qualcosa «di esterno a sé» poiché «il suo Bello è anche puramente immanente, è il Bello del quadro che non esiste se non nel quadro». (p. 24 e p. 39). Si veda anche il testo di W. Kandinskij, *Astratto o concreto?*, elaborato per il cat. dell'esposizione *Tentoonstelling abstrakte Kunst* allestita nel 1938 presso lo *Stedelijk Museum* di Amsterdam; ora in W. Kandinskij, *Tutti gli scritti. Punto e linea nel piano. Articoli teorici. I corsi inediti al Bauhaus*, trad. it., a cura di P. Sers, Feltrinelli, Milano 1973, pp. 251-252. Di notevole interesse è anche il panorama offerto da Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Éditions Gallimard, Paris 2003, trad. it., *Che cos'è l'arte astratta. Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)*, Donzelli, Roma 2004. L'autore, oltre a rintracciare le linee motivazionali e storiche dell'astrattismo, offre un ventaglio completo delle varie forme astratte europee dedicando, tra l'altro, un notevole contributo allo scenario teorico dell'astrazione in Germania in cui si delineano i tracciati dell'arte concreta. Si veda particolarmente il paragrafo *Astratto/concreto*, pp. 80-89.

⁴⁵ G. Dorflès, *Il divenire della critica*, cit., p. 63: «il Mac fu forse il primo movimento artistico dove – specie per l'azione svolta in esso da Munari e da Monnet – si presero, sin da allora, a considerare oltre alle attività propriamente pittoriche, quelle, non meno importanti per la nostra civiltà, dell'arte “applicata” all'industria, del disegno industriale, della grafica pubblicitaria, ecc. Tali tentativi, assai timidi e del tutto disinteressati e privi d'ogni appoggio economico, dovevano costruire il punto di partenza per quelle ricerche di interazione tra le arti: tra pittura scultura e architettura, tra arte e industria, persino tra arte visuale e poesia, che soltanto ai nostri giorni avrebbero trovato un vasto e felice sviluppo».

parte dei concretisti del M.A.C. si tratta», nota Paola Sega Serra Zanetti in uno studio dedicato all'*Arte Astratta e Informale in Italia*, «di operare una violazione della norma rispetto alle configurazioni morfologiche degli astratto/concreti “classici”, troppo censorie verso qualsivoglia attività legata al sensorio e alla sensualità di scovare nell’immaginario collettivo forme archetipiche che possano diventare i funtori, i “primo motori” dell’azione pittorica»⁴⁶.

Difatti, i concretisti milanesi, pur avvalendosi di alcune normative teoriche proprie dei «costruttivisti svizzeri», dei «prounisti russi», dei «neoplasticisti olandesi ecc.»⁴⁷, volgono la loro riflessione di base su un piano più strettamente polisemico, multiidomatico, eterogeneo e didattico⁴⁸, risolutamente aggregativo; teso cioè, sulla stregua di officine performative quali Bauhaus e De Stijl, sin dall’origine, ad una *sintesi delle arti* molto sottile – e in questo

⁴⁶ P. Sega Serra Zanetti, *Arte Astratta e Informale in Italia (1946-1963)*, CLUEB, Bologna 1995, p. 68.

⁴⁷ G. Dorflès, *Presentazione* apparsa nel cat. della mostra dedicata a *Gli artisti del MAC* e organizzata da Guido Le Noci, nell’aprile del 1951, presso la Galleria Bompiani di Milano, nell’ambito della *Rassegna della Pittura Astratta Italiana*. Ora anche in L. Caramel, a cura di, *Arte in Italia*, cit., pp. 108-110.

⁴⁸ È Martina Corgnati a sottolineare «questa “vocazione didattica”» riconducendola, «almeno nelle intenzioni», alla «lezione del Bauhaus, specialmente del primo Bauhaus. Nelle intenzioni: perché, difatti, contrariamente al Bauhaus, struttura avveniristica, sperimentale e assai consapevole del proprio programma e del proprio metodo, il MAC non elabora mai, appunto, un metodo, unitario, suscettibile di trasformarsi in concreta prassi didattica; né organizza mai una scuola, giacché anche il Centro Studi di via Cadore 6 [...] resta di fatto lettera morta [...]». Il lavoro offerto da M. Corgnati si presenta come uno studio monumentale che, nato da un’insieme di mostre, *Arte a Milano 1946-1959*, dislocate in più punti, la Galleria Gruppo Credito Valtellinese, la Galleria S. Fedele e la Galleria Centre Culturel Français di Milano, si presenta suddiviso in cinque preziosi cataloghi (in cofanetto) – *Reale, concreto, astrato; M.A.C. e dintorni; Il Movimento Nucleare; Il Movimento Spaziale e Il Realismo esistenziale* con una *Tavola cronologica comparata dei principali avvenimenti politici, economici e culturali dal 1946 al 1959* – e traccia una mappa dettagliata ed appagante sulla stagione dell’arte milanese del dopoguerra. Si veda, pertanto, M. Corgnati, a cura di, *Arte a Milano 1946-1959*, edizioni dell’aurora, Verona 1999, vol. 2, *M.A.C. e dintorni. Concretismo, Sintesi delle Arti, Problemi di Percezione Visiva*, p. 20 e n. 32 in cui Corgnati cita anche un importante scritto di F. Passoni, *Movimento Arte Concreta* (3). *Un riassunto generale della storia del MAC*, in «Terzocchio», Bologna, n. 64, anno XVIII.

sentiero si intravede anche la ripresa di alcuni dettati futuristi⁴⁹ – e ad una decisa autonomia stilistica del singolo artista.

Forse è tale dialettica di fondo⁵⁰ che spinge Nathalie Vernizzi ad ammonire, con troppa frettolosità, «i fondatori del MAC», rimproverando loro di non aver «mai dotato il Movimento di basi teoriche», ragion per cui, insiste Vernizzi, «non esiste un'estetica del MAC», ma piuttosto, «l'analisi dell'evoluzione del MAC lascia qualche dubbio circa la chiarezza del concetto di arte concreta nel pensiero dei suoi stessi partecipanti».

«Gli italiani», suggerisce ancora Vernizzi, «non si mostravano [...] indifferenti a un'arte geometrica più rigorosa, a condizione che non implicasse l'abbandono del movimento, dell'esecuzione mobile, della ricchezza della testura», tant'è che, sostanzialmente per lei, «la rigidità e il dogmatismo degli svizzeri urtavano la sensibilità e lo spirito individualista degli italiani. La geometria era per loro un mezzo ma non un fine. Gli italiani non potevano far a meno di tenere conto del considerevole patrimonio artistico inciso nella loro memoria e di integrare al linguaggio moderno la cultura pittorica di cui erano eredi. Diversi erano i problemi che si ponevano gli svizzeri»⁵¹.

La *glissade* critica del ragionamento proposto da Nathalie Vernizzi – ampiamente analizzata da Luciano Caramel che ne traccia le cedevolezze sostanziali mettendo in risalto, tra l'altro, un disegno *policentrico* come *trait d'union* della vicenda artistica del Mac⁵² – nasce da una difficoltà a comprendere alcuni mutamenti (colti e sottolineati, invece, dall'analisi di Segà Serra Zanetti, poc' anzi frequentata) del concretismo svizzero entro il panorama italiano.

Difatti, questa breve parabola evidenzia proprio uno dei punti forti del Mac poiché, la singolarità del movimento, nato da «un graduale definirsi dell'aggregazione promossa, appunto, da Soldati, Monnet, Munari e Dorflès», risiede proprio in un particolare tipo di approccio multidisciplinare ed interdisciplinare con il quale gli artisti, almeno i quattro padri

⁴⁹ La questione sull'anima futurista del Mac è stata acutamente e accuratamente analizzata da(in) P. Fossati, *Il Movimento Arte Concreta*, cit.; L. Caramel, a cura di, *Movimento Arte Concreta*, cit.; si veda anche M. Corgnati, *M.A.C. e dintorni*, cit., in cui l'autrice dedica un intero paragrafo al tema (pp. 49-60).

⁵⁰ Una ragione che si configura piuttosto come una forza, in quanto elemento catalizzatore di vitalità e creatività.

⁵¹ N. Vernizzi, *Razionalismo lirico. Ricerca sulla pittura astratta in Italia*, trad. it., Scheiwiller, Milano 1994, pp. 364-370.

⁵² Il quale si presenta piuttosto alla maniera di «un mero coacervo, contraddittorio, ambiguo, di personalità, posizioni, indirizzi, risultati». (L. Caramel, a cura di, *MAC. Movimento Arte Concreta*, cit., p. 16).

fondatori, «catalizzatori della vicenda con un ruolo assolutamente primario»⁵³, stabiliscono un nucleo vivacemente aperto al mondo della macchina, del design, della pubblicità, dell'architettura, dell'arte applicata insomma.

Non a caso una delle *anime* più spiccate del Mac è quella elasticità di fondo che tende a trasportare l'arte dentro le cose della quotidianità e, soprattutto, ad aprire l'esperienza artistica ai cambiamenti sociali con i quali gli artisti devono confrontarsi per rispondere, così, ad una nuova visione del mercato dell'arte e dell'industria. Lo dimostrano i vari interessi per i campi dell'architettura e del design industriale; tant'è che, proprio nella parabola del design, nel 1952, il movimento organizza una mostra presentando alcuni Studi per forme concrete nell'industria motociclistica⁵⁴.

Un'arte sociale e socializzante in grado di offrire, al nuovo mondo che si va formando negli anni Cinquanta del XX secolo, nuovi statuti formali con i quali rapportarsi o dai quali prendere spunto per rigenerare una vecchia visione del mondo dura a morire.

È questo, ad esempio, uno dei presupposti dottrinali⁵⁵ che fanno del Mac non solo un movimento ma anche una *operazione* fortemente aggregante, o meglio, un luogo di apertura a saperi diversi e a diverse tendenze artistiche.

«Il nostro scopo d'essere "M.A.C."», ha evidenziato, nel 1953, Franco Passoni⁵⁶ sul quindicesimo ed ultimo numero dei *Bollettini* informativi del movimento, «è soprattutto uno:

⁵³ L. Caramel, a cura di, *MAC. Movimento Arte Concreta*, cit., p. 16.

⁵⁴ L'evento, che fa parte della 2^a mostra di esperienza di sintesi tra le arti, al quale partecipano ben ventidue artisti (Agostinelli, Asti, Bertani, Crosta, Di Salvatore, Donzelli, Dorflès, Ferrario, Furrer, Garau, Iliprandi, Mazzon, Monnet, Munari, Ornati, Parisot, P. Ponti, Regina, Riva, Scarpini, V. Viganò, Villa), sottolinea la vera linea della sintesi tra le arti. Lo sottolinea lo stesso presidente, Giulia Sala, moglie di Mazzon, che, nel quinto *Bollettino* del Mac, scrive, alcune considerazioni sul nuovo artista il quale «non è più il bohémien che va con la cassetta dei colori e la cravatta svolazzante in cerca di un paesaggio romantico da copiare; l'artista oggi inventa forme e accordi di colore come un ingegnere inventa una macchina nuova. La macchina risponderà ad una necessità materiale, le forme e i colori nuovi rispondono ad una necessità spirituale. Una macchina perfettamente funzionante, ma esteticamente trascurata è come una tigre con la pelliccia di gatto». G. Sala, *Presentazione* alla mostra di *Studi di forme concrete nell'industria motociclistica*, tenuta, presso gli spazi dell'*Elicottero*, dal 21 marzo al 17 aprile 1952, in «Arte concreta, bollettino n. 5» del Movimento Arte Concreta, 20 marzo 1952; ora anche in S. Spriano, a cura di, *I 15 bollettini del M.A.C.*, ristampa anastatica, Galleria Spriano Edizioni, Omega 1981, p. 74.

⁵⁵ Cfr. M. Meneguzzo, *Il MAC (Movimento Arte Concreta). 1948/1958. Direzioni, contraddizioni e linee di sviluppo di una poetica aperta*, D'Auria Edizioni, Ascoli Piceno 1981.

aver costruito un gruppo di persone attive, con qualche idea in testa, qualche opera da proporre (più o meno riuscita), delle esperienze da dimostrare». Una traiettoria in cui l'arte concreta italiana, deve, inevitabilmente, rapportarsi allo stato delle cose perché, chiarisce ancora Passoni, «noi oggi viviamo in un intrigo, siamo impelagati nella somma di grossi interessi ideologici, economici, industriali, artistici. Siamo, inoltre, immersi nella distorsione intellettualistica (più che culturale) che tutto deforma nella energica lotta del personalismo operante contro il collettivismo militante». Una lotta, dunque, che deve risolversi, almeno nelle osservazioni e nelle proposte di Passoni, attraverso un'arte da «intendere come spontanea gioia dell'operare. Il senso della spontaneità» dell'arte «indirizza alla esperienza stessa, gli uomini, muovono le loro idee che attuano nel tempo una realtà. In queste leggi si animano la vita e la storia».

Così, l'opera d'arte concreta, deve essere immersa nella realtà per trovare la propria ragion d'essere, e deve *agire* tra le cose della quotidianità per offrire il proprio contributo. Perché l'arte «non può essere che grandezza materiale: altezza, lunghezza, larghezza, peso, sostanza prodotta dalla vita che è un fenomeno al di fuori della nostra esistenza»⁵⁷. Ed essendo oggetto materiale deve assolvere le proprie funzioni: funzioni che sono legate non solo all'opera d'arte ma anche alla società industriale. L'opera d'arte deve farsi totale, una totalità dettata dal funzionalismo e dall'inserimento concreto, e tecnicamente risolvibile, dell'arte nella realtà. Perché, come avrà presente Leonardo Sinisgalli in uno splendido corsivo del 1951, «per entrare nella realtà reale sono infatti i problemi tecnici a dettare la loro legge»⁵⁸, una legge leggera che si intreccia alla vita per fare, dell'arte, un solido luogo di risposta sociale e di cambiamento civico.

Tirando brevemente le somme, il Mac si configura, da una parte come uno spazio utile a promuovere uno svecchiamento della pittura, dall'altra come un'officina creativa in cui si muovono (si sommano e aderiscono in un tutt'uno volutamente *non organico*) artisti e

⁵⁶ Quando muore Soldati, nel 1953, la direzione del Mac passa a Passoni il quale lascerà presto il posto a Mauro Reggiani. «La mia irritazione per l'assoluta mancanza di linearità programmatica», scriverà a distanza di anni, «mi spinse a prendere distanza dal "movimento". Ormai eravamo in troppi e nient'affatto legati da comuni idee e programmi». F. Passoni, *Riassunto generale della storia del M.A.C.*, in «Terzocchio», n. 64, a. XVIII, sett. 1992, p. 20.

⁵⁷ F. Passoni, *Linea e scopi del mac*, in «Arte concreta, bollettino n. 15» del Movimento Arte Concreta, 31 maggio 1953; ora anche in S. Spriano, a cura di, *I 15 bollettini del M.A.C.*, cit., p. 105.

⁵⁸ L. Sinisgalli, *Architettura pubblicitaria*, in «Pirelli», a. IV, n. 2, marzo-aprile 1951, p. 21; cit. in S. Zuliani, *Il demone della contraddizione. Sinisgalli critico d'arte*, Guerini Studio, Milano 1997, pp. 181-182. Di questo si veda l'intero capitolo *Oltre le «due culture»*, pp. 157-193.

pensieri decisamente eterogenei, ma tutti legati ad un'idea di ricostruzione artistica, di riappropriazione degli statuti generali del mondo dell'arte e di consolidamento lavorativo a partire dal clima culturale legato, interamente, al presente. Difatti, nel corteo del Mac militano, sfilano, si avvicinano o si allontanano, artisti di differenti generazioni, e di varia estrazione o natura, tra i quali abbiamo, come energico esempio, Lucio Fontana, che avrebbe prodotto, a breve, i primi *ambienti* e i primi *concetti spaziali*.

Però, il periodo del Mac, è quello d'un'esperienza, non solo con un'arte che questi artisti trattano come concreta appunto, e che cercano immediatamente di nazionalizzare (facendo nascere cellule un po' ovunque, Torino, Napoli⁵⁹, Genova) e di internazionalizzare⁶⁰, ma anche con una situazione di collasso del mondo della vita e dell'arte da recuperare e rigenerare. Un collasso che diviene *sostanza* di necessaria ripresa attraverso le linee sotterranee della modernità, intesa, questa, come reazione positiva alla crisi, come seducente progresso della civiltà. Quella stessa *sostanza* che Edoardo Persico prende a prestito da San Paolo per disciogliere, nel 1935, per chiudere (e disciogliere) i nodi d'un dibattito, sull'architettura e sulle arti in generale, assai complesso legato al proprio presente dell'arte che è presenza costante tra le linee del dopoguerra. «Da un secolo», avvisa Persico «la storia dell'arte in Europa non è soltanto una serie di azioni e di reazioni particolari ma un movimento di coscienza collettiva. Riconoscere questo significa trovare l'apporto dell'architettura attuale. E non conta che questa pregiudiziale sia rinnegata da coloro che più dovrebbero difenderla, o tradita da chi più vanamente la tema: essa desta lo stesso la fede

⁵⁹ Sul Mac torinese si vedano almeno A. Dragone, a cura di, *Arte concreta a Torino. 1947-1956*, cat. della mostra tenuta a Torino presso la Sala Bolaffi nel 1970 e, *Il MAC di Torino*, testi di G. Dorfles e G. Mantovani, cat. della mostra tenuta a Cavallermaggiore presso la Galleria Maggiorotto nel 1982. Sul Mac napoletano si rinvia a L. Caruso, a cura di, *L'avanguardia a Napoli (Documenti 1945 – 1972)*, Schettini Editore, Napoli 1976; L. P. Finizio, *Il MAC napoletano. 1950-1954*, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1990 e ad A. Trimarco, *Napoli. Un racconto d'arte. 1954-2000*, Editori Riuniti, Roma 2002.

⁶⁰ In una pagina centrale dei suoi *Lacerti* – probabilmente scritta il 19 marzo 1949, data in cui «ho avuto il coraggio di espormi come pittore, nonostante i pericoli di essere attaccato malignamente e danneggiato come critico o estetologo» – Dorfles ricorda che il Mac si è «già molto diffuso, ampliandosi con i gruppi torinese (Carol Rama, Parisot, Scropo), genovese (Alloria, Biglione, Masciulam), napoletano (De Fusco, Tatafiore, Venditti, Barisani) [...]» e ha trovato ampio favore anche «all'estero, alle “Réalités Nouvelles” di Parigi, in Argentina, in Cile [...]». (G. Dorfles, *Lacerti della memoria*, cit., pp. 76-77).

segreta dell'epoca. "Sostanza di cose sperate"»⁶¹. Con Edoardo Persico, Giuseppe Pagano Pogatschnig, Giuseppe Terragni, Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Raffaello Giolli, Carlo Ludovico Ragghianti, Cesare Brandi, parliamo di una generazione che mirava alla chiarificazione e alla campionatura di un modello artistico atto a rapportarsi alle nuove esigenze messe in campo dai recenti processi industriali, dalla nuova popolazione nazionale, e dalla nuova scena metropolitana. La crisi postbellica, si fa, per questa generazione critica, energico strumento che capovolge il concetto di crisi per riproporne una reazione tesa a promuovere la sfera cultura italiana all'interno dell'ambiente europeo. Riorganizzare l'arte e la storia dell'arte, creare gruppi – e il Mac ne è dimostrazione lampante – scoprire simboli, segni, disegni e scenari di quel caleidoscopio, aprioristico dell'arte, chiamato realtà.

4. Ora, è proprio attraverso il Mac – tramite i vari materiali critici che, di volta in volta, vanno ad avvalorare le tesi del movimento – che comincia a delinearsi e a manifestarsi la riflessione di Gillo Dorfles il cui *pensiero segreto (per immagini)*, formula – per le forti coincidenze con la propria pittura appunto – i primi complessi teorici, sviluppati, con maggiore linearità, nel futuro *Discorso tecnico delle arti*.

La firma di Dorfles, difatti, si presenta, spesse volte, per dispiegare eventi di indicativa importanza. È attraverso questi scritti che l'autore va ad avvalorare non solo la linea poetica dell'artista del quale esprime per iscritto le dinamiche poetiche e quella, più generale, del movimento milanese, ma anche i propri gusti stilistici e le proprie idee estetologiche, teoriche, che confluiranno in un più compatto discorso dedicato alla *tecnica*, all'elaborazione dell'opera e all'importanza dei materiali impiegati con i quali l'artista deve fare i conti per produrre l'opera; un'operazione indirizzata, per giunta, ad una libertà d'esecuzione e di creazione.

Fin dal gennaio del '49 Dorfles, edifica, perciò, la linea discorsiva e concettuale del Mac. Difatti, presentando la mostra di *Fantasie colorate* di Galliano Mazzon, dichiara che Mazzon, «pittore isolato», ha raggiunto «quella via, al cui termine la pittura diviene arte del colore puro, del colore per il colore, libero dagli impacci del "modello", libero dai moduli dell'aneddotico». Territorio artistico che apre «la via dove è più probabile si possa raggiungere l'essenzialità della forma, purificata dagli intralci che, da un lato il realismo, dall'altro il surrealismo c'impongono. Ed è soprattutto la via che porta all'*arte concreta*. Arte

⁶¹ E. Persico, *Profezia dell'architettura*, conferenza tenuta a Torino il 21 gennaio 1935 presso la Società Pro Cultura Femminile, dell'Istituto Fascista di Cultura, in Id., *Oltre l'architettura*, cit., p. 235.

concreta – proprio in contrapposizione alla tanto diffusa voga dell’astrazione – appunto perché non proviene da nessun tentativo di astrarre da oggetti sensibili, fisici o metafisici, ma è basata soltanto sulla realizzazione e sull’oggettivazione delle intuizioni dell’artista, rese in concreta immagine di forma-colore, lontane da ogni significato simbolico, da ogni astrazione formale, e miranti a cogliere solo quei ritmi, quelle cadenze, quegli accordi, di cui è così ricco il mondo dei colori»⁶².

A questi primi disegni teorici e critici Dorflies aggiunge ulteriori segmenti, presentando, a distanza di due mesi, una mostra dedicata alle *Macchine inutili* di Bruno Munari. In questo momento, assai propizio, l’analisi del discorso si proietta verso *verità fondamentali* di matrice psichica (una sorta di osservazione pre-gestaltica) attraverso le quali è possibile generare «l’immagine nuova d’una forma che – pur restando limitata alla bidimensionalità – surroga quello che la plasticità prospettica creava nelle tre dimensioni di uno spazio fittizio» in cui si giunge alla creazione di «piccoli pianeti d’un nuovo universo formale: nuclei statici che s’appoggiano ad onde dinamiche: punti d’arresto che generano a lor volta traiettorie di moto»⁶³. Ed è proprio il moto, il concetto di divenire delle cause formali, «l’elemento della metamorfosi delle forme»⁶⁴ appunto, a farsi interesse centrale dell’analisi dorfliesiana.

Le forme, suggerisce il critico in un’ulteriore presentazione, questa volta alle opere di Monnet, «disancorate dall’oggetto naturalistico», hanno ormai una loro libertà d’azione perché possono finalmente «variare senza limiti negli accostamenti, nei ritmi, nelle composizioni. E ciò è vero soprattutto per quel settore dell’arte concreta che – abbandonando le formule geometrico-matematiche – segue piuttosto i dettami d’una fantasia puramente cromatica. Mentre infatti», continua Dorflies, «la pittura concreta “costruttivista” – legata com’è a un rigoroso schema algebrico pre-costruito – difficilmente riesce a soddisfare il nostro gusto pittorico appunto per la sua rigidità, il suo dogmatismo, il suo rifiuto d’ogni causalità, la pittura, invece, che rimane libera dalla costruzione di formule preconcepite, vuoi nel senso tradizionalista, vuoi in quello costruttivista, è la più aperta a possibilità evolutive»⁶⁵.

⁶² G. Dorflies, *Presentazione* per la mostra *Fantasie colorate di Galliano Mazzon*, Libreria Salto, Milano, 21 gennaio 1949; ora anche in L. Caramel, a cura di, *Movimento Arte Concreta*, cit., p. 28.

⁶³ G. Dorflies, *Presentazione* per la mostra *Macchine inutili e pitture di Bruno Munari*, Libreria Salto, Milano, 5 Marzo 1949; ora anche in P. Fossati, *Il Movimento Arte Concreta*, cit., pp. 26-27.

⁶⁴ G. Dorflies, *Presentazione* alle *Macchine inutili*, cit.

⁶⁵ G. Dorflies, *Presentazione* per la mostra *Pitture di Gianni Monnet*, Libreria Salto, Milano, 2 aprile 1949. Il testo rientra nella seconda *Cartella* di *Arte Concreta*.

In questa parabola discorsiva – attraverso questi assunti teorici – si delinea il *corpus* critico ed estetologico messo in campo da Dorfles; perché l'atteggiamento *tipicamente dorfliesiano*, d'ora in poi, si compone come una sorta di *poetica del divenire* (il divenire della forma è il divenire della critica); quello di concepire *opere aperte* – per dirla con Umberto Eco, che ne avrebbe sistemizzato poi, nel 1962, le linee generali parlando, appunto, di *apertura infinita dell'opera*⁶⁶ – in grado di fornire un'ampia area d'azione critica e teorica che, lavorando appunto sul concetto di divenire (di metamorfosi delle forme e della critica) e di transitorietà, di temporalità delle arti visive, delle scelte e delle tecniche impiegate soprattutto, rinnova continuamente il proprio spazio creativo.

Ed è il suo analizzare la contemporaneità, il suo essere *critico dell'istante* e teorico dei nuovi scenari artistici – controllati appunto come un racconto *aperto* in cui, di volta in volta, e di mutazione in mutazione, si aggiungono nuovi spazi d'azione critica e teorica – che portano Dorfles al centro di un dibattito tanto estetico quanto critico e teorico; dibattito che attraversa personaggi quali Enzo Paci, ad esempio, nel cui programma si intravede una stessa esigenza di «evitare di costruire o di inserirsi in qualsiasi tipo di struttura organizzata che in un modo o nell'altro lo imprigionasse in scelte definitive»⁶⁷.

La ricerca messa in campo da Dorfles, sulle linee del Mac e attraverso gli artisti che gravitano in questo spazio di costruzione molteplice dell'arte e del pensiero sull'arte, si fa, poco alla volta, sempre più compiuta e consapevole. Lo testimoniano altre due presentazioni in cui l'autore parla, dapprima per Enrico Bordoni, di «un'intensa vita fantastica» dell'opera attraverso la quale il fruitore può «imbastire su questi segni, su questo primordiale alfabeto, un racconto, un mito, un dato emotivo, cioè, capace di variare a seconda dei casi, libero di associarsi a nuove suggestioni immaginative. Poiché molti elementi che qui si trovano ancora allo stato grezzo, di materia caotica in via di formazione, tendono verso una maggior consistenza e volgano a trasformarsi in un rinnovato universo formativo»⁶⁸. E per Luigi Veronesi si legge che «non possiamo più concepire una pittura che resti legata a impalcature

⁶⁶ Per un'ampia panoramica sulla questione dell'opera aperta, della sua nascita, del suo rapporto con la pittura e con l'arte, in genere del periodo, si veda la necessaria nota introduttiva di U. Eco all'ultima ripubblicazione del suo volume *Opera aperta. Forma e indeterminatezza nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2006, pp. V-XXIII.

⁶⁷ Stefano Zecchi, *Presenza di Enzo Paci nella crisi della cultura contemporanea*, in «il verri», rivista di letteratura diretta da Luciano Anceschi, n. 7, 1977.

⁶⁸ G. Dorfles, Presentazione per la mostra *Litografie di Silvio Bordini*, Libreria Salto, Milano, 7 giugno 1949.

rigide e precostruite. La pittura come la musica – pur tendendo ad una costruttività *razionale e coerente* – debbono sfuggire, per un tempuscolo d'irrazionalità, al mero dato intellettuale. E soprattutto il colore – dopo aver abbandonate tutte le scorie e le facili suggestioni del tonalismo, dopo essersi spogliato degli involucri e delle velature ambigue che lo contaminavano ha nuovamente bisogno d'espandersi seguendo le sue naturali caratteristiche, fuori dagli argini esatti ma spesso perigliosi del compasso e della squadra»⁶⁹.

Il ragionamento dorfliesiano entro i binari dell'arte concreta è ormai *maturo*⁷⁰ per postulare un definitivo programma teorico che si basa non solo sui principi generali del Mac, squadra ormai aperta a varie esperienze nazionali (lo *Spazialismo* di Fontana, ad esempio) e internazionali, fino a fondersi, nel 1955, con il gruppo francese *Espace* che, sulla falsariga del Mac, tende ad «un Art non-figuratif procédant des Techniques et Méthodes actuelles pour des Buts rénovés. Un Art qui s'inscrit dans l'Espace réel, répond aux nécessités fonctionnelles et à tous les besoins de l'homme, des plus simples aux plus élevés»⁷¹.

«Una distinzione tra due aggettivi», chiarisce Dorflies (e conviene citare per esteso) in un testo di capillare importanza, che diventa, poi, «di diritto il manifesto del MAC»⁷², come evidenziano giustamente Paolo Fossati e Luciano Caramel⁷³ in due lavori centrali per ripercorrere le linee del Movimento, «*astratto e concreto*, apparentemente contrastanti e antitetici, ma spesso usati negli ultimi anni a indicare uno stesso genere di pittura, merita forse d'esser fatta, anche per vedere di chiarire alcuni concetti che di giorno in giorno vanno facendosi più complessi e quindi più confusi. Oggi poi che l'arte astratto-concreta è diventata di dominio pubblico, ha varcato i limiti angusti dei cenacoli, si sta affermando nelle manifestazioni artistiche più generiche ed ufficiali, è sempre più importante tentar di precisarne l'esatta posizione. Ancora una ventina d'anni fa, quest'arte era apprezzata e considerata solo da pochi specialisti, da pochi iniziati, e le paratie stagne che dividevano un

⁶⁹ G. Dorflies, *Presentazione* per la mostra *10 stampe a mano di Luigi Veronesi*, Libreria Salto, Milano, 31 dicembre 1949.

⁷⁰ Cfr. P. Fossati, *Il Movimento Arte Concreta*, cit. p. 31ss.

⁷¹ Il manifesto di questo gruppo, fondato nel 1951 da André Bloc e da Del Marle, fu pubblicato, nel '52, sul catalogo del *Salon des Réalités Nouvelles*. Tale gruppo volle promuovere l'avvicinamento e realizzare una vera sintesi tra arte ed architettura. Il *Manifeste du Groupe Espace* è stato ripubblicato, con alcuni mesi d'anticipo rispetto al catalogo del *Salon* – non integralmente – in «Arte Concreta. Bollettino n. 1», del Movimento Arte Concreta, 1 novembre 1951; ora anche in S. Spriano, a cura di, *15 bollettini del M.A.C.*, cit., pp. 9-10.

⁷² P. Fossati, *Il Movimento Arte Concreta*, cit., p. 33.

⁷³ L. Caramel, a cura di, *Movimento Arte Concreta*, cit., p. 158.

gruppo dall'altro (costruttivista svizzeri, prounisti russi, neoplasticisti olandesi ecc.) parevano più rigide di quanto oggi non risultino. Fu l'epoca delle prime opere di Van Doesburg, di Vantongerloo, di Mondrian, di Kandinsky. Ma accanto a tali artisti che ormai possiamo definire come appartenenti alla corrente concertista (ossia a quella corrente che non cercava di creare delle opere d'arte togliendo lo spunto o il pretesto dal mondo esterno e *astraendone* una successiva immagine pittorica, ma che anzi andava alla ricerca di forme pure, primordiali, da porre alla base del dipinto senza che la loro possibile analogia con alcunché di naturalistico avesse la minima importanza; che quindi mirava a creare un'arte concreta in cui i nuovi "oggetti" pittorici, non fossero astrazione di oggetti già noti) s'andavano sviluppando altresì le note correnti astrattiste, tra le quali possiamo senz'altro includere: cubismo, futurismo, e certa specie di surrealismo astratto. L'errore quindi di molti critici e di molti trattatisti fu quello di mescolare e confondere i due gruppi, fundamentalmente distinti e anzi inizialmente contrastanti, di *astrattisti* e *concretisti*, cercando spesso di ricondurre al cubismo, il vanto d'essere stato il primo embrione di pittura astratta.

Cerchiamo ora di svelare come avvenga la nascita d'una di codeste opere concrete, di cui tanto s'è ragionato, quasi sempre osservandole e criticandole dal di fuori; mai cercando di penetrarne l'intimo meccanismo formativo.

Per molti artisti moderni, un modulo grafico – prima ancora che un'immagine cromatica – è il *primus movens* della creazione pittorica; modulo che può svilupparsi da un ghirigoro, da un segno elementare, che può derivare da un impulso dinamico non perfettamente cosciente e razionalizzato. Ma, più spesso, è invece la ricerca precisa e lucida d'una determinata forma a guidare la matita o il pennello: forma che parte da alcunché di già sperimentato o che a quello tende, sia che la mano tracci un segno preso a prestito a un elemento reale (ma non però copia d'un oggetto naturalistico), sia che si valga di alcuni schemi formali sempre ricorrenti e che, a mio avviso, si possono considerare come i progenitori d'ogni espressione grafica, conscia od inconscia. Avremo così: la voluta, la lemniscate, la S, la "greca", o forme più complesse e imprecisabili: potremmo veder affiorare la forma ameboide d'una cellula, gli aspetti di strane strutture organiche o minerali. Potremmo assistere cioè alla proiezione di archètipi formativi, restati allungo inutilizzati, e che oggi riappaiono, diventando i generatori di nuovi spunti plastici. E alla stessa stregua potremmo constatare come spesso, in molti lavori concreti, vengano utilizzate semplici e schiette figure geometriche: quadrati, losanghe, triangoli; sono le prime pietre costruttive d'un edificio architettonico che è fissato nei suoi elementi morfologici invece che nella sua fase terminale già organizzata e pianificata. Oppure ancora possono apparire altri segni, utilizzati già innumerevoli volte lungo il cammino di tutta

quanta l'arte, cosiddetta decorativa, e che ora riappaiono, non più sotto il mero aspetto ornamentale, accompagnatorio, del pretesto decorativo, dell'attributo artigiano, ma con maggior validità perché vengono a costruire il centro formativo dell'intera opera d'arte.

Sono dunque codesti i nuovi "protagonisti" di quest'arte d'oggi, che – stanca delle ormai viete figurazioni naturalistiche – non ha affatto annullato il compito figurativo che spetta alla pittura e alla plastica, ma l'ha soltanto rinnovato e dilatato, riproducendo quanto dall'intimo vengono sviluppando sulla tela le forze creatrici dell'artista»⁷⁴.

È proprio da queste linee teoriche, da quell'«intimo meccanismo formativo», al quale il critico e il teorico devono inclinare la loro propria ricerca, che si consolida, definitivamente, il ragionamento tecnico in cui «Dorfles ipotizza una Gestalt»⁷⁵, come nota ancora Fossati. Il Mac, così pensato, ha come centro del proprio discorso un programma legato alla forma e alla formatività, all'arte e alla basilarità tecnica che ad essa è inscindibilmente unita, come linguaggio.

E sarà questo il principio generativo di quel *Discorso tecnico delle arti*, in cui Dorfles, ufficialmente, entra, da un punto di vista teorico ed estetologico, nella scena italiana del secondo Novecento. In questo modo, la teoria promossa dal Mac, ovvero la teoria e la critica proposta, con molta cura, da Dorfles attraverso le varie presentazioni, si prospetta come una teoria estetica della forma e della formatività che dilagherà, di lì a breve, nei processi teorico-estetici che, criticando fortemente l'imperialismo estetico crociano, formuleranno una nuova visione di giudizio estetico a partire dalla forma.

Quelle linee intime che «sviluppano sulla tela le forze creatrici dell'artista», linee preverbalì e pregrammaticali in cui è possibile individuare appieno il senso investigativo e la libertà espressiva dell'artista faranno di Dorfles uno dei primissimi critici volti a minare, dall'interno, l'estetica idealistica crociana.

Perché il Mac è stato anche, e soprattutto, un laboratorio di idee; un'officina dell'arte che, interrogandosi su alcune istanze tecniche e tecnicistiche, riporta alla luce alcuni dettati stilistici che fanno, del linguaggio tecnico appunto, il centro nucleare d'un discorso che pur partendo dalla pittura – e quindi dal fare e produrre praticamente arte –, si fa spazio tra le fila della critica e della teoria dell'arte.

⁷⁴ G. Dorfles, *Artisti del MAC*, in cat. della mostra degli *Artisti del MAC* tenuta, nell'aprile del 1951, presso la Galleria Bompiani di Milano, nell'ambito della *Rassegna della Pittura Astratta Italiana*. Il testo è stato integralmente riprodotto in L. Caramel, a cura di, *Movimento Arte Concreta*, cit., p. 158.

⁷⁵ P. Fossati, *Il Movimento Arte Concreta*, cit., p. 33.

5. Particolarmente sintomatici, sono, in questo territorio di dibattito, alcuni interventi militanti che, a partire dal Mac e dalle esperienze artistiche messe in campo entro e oltre i bordi dello scenario artistico milanese (Milano resta, però, il centro del discorso e del dibattito italiano), si proiettano nei luoghi della critica e della metodologia. Una critica d'arte – una teoria dell'arte e un'estetica – che, assieme all'arte, sta rinnovando i propri statuti interni, per guardare l'arte appunto, come un *fare*, come un prodotto dinamico, come carattere decisamente *pratico*⁷⁶. Dal *pragmatismo* messo in campo da Antonio Banfi – poi ripreso da Enzo Paci che scava tra le pieghe husserliane – al concetto di *poetica* adottato da Luciano Anceschi, alla *Fenomenologia della tecnica artistica* di Dino Formaggio (lavoro del 1953) in cui l'autore suggerisce una visione dell'arte sganciata dall'estetica e cioè «come un'attività distinta» dal momento «estetico»⁷⁷ appunto, alle varie analisi messe in campo da altre forme estetiche di matrice fenomenologica, come quelle di Carlo Diano e di Guido Morpurgo Tagliabue, o, ancora l'*Estetica vista come teoria della formatività* di Luigi Pareyson, lo scenario si avvia verso un vero e proprio rinnovamento metodologico. Così, anche tutta una schiera di autori che, dal mondo della critica e della storia dell'arte, esibiscono lasciti e abbandoni rispetto alle dinamiche crociane. Tra questi – e volendo scorrere velocemente alcuni nomi d'un panorama denso e complesso – non possiamo non ricordare Roberto Longhi il quale, in un *Omaggio a Benedetto Croce*, definisce il maestro partenopeo «il grande liberatore delle nostre menti giovanili»⁷⁸ (anche se lo stesso Longhi, con il tempo, troverà, sulla scia berensoniana, alcune inconsistenze nell'idealismo crociano); Lionello Venturi – figlio di Adolfo – e la sua *History of Art Criticism* del 1936 pubblicata negli *States*⁷⁹ dopo aver lasciato Torino e scelto l'auto-esilio, luminaire della storia e della critica d'arte che, «cercava di dotarsi degli strumenti per legare l'opera d'arte alla storia della cultura in specie»; via attraverso la quale, annota Paolo D'Angelo, «di lì a poco si sarebbero catalizzate, in ambito letterario non-crociano, attorno alla nozione di “poetica”»⁸⁰. E poi nomi di altri professionisti quali Matteo Marangoni, Stefano Bottari, Sabrina Ortolani, Salvatore Vitale,

⁷⁶ P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Editori Laterza, Roma-Bari 1997.

⁷⁷ D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Pratiche edizioni, Parma 1978, p. 151.

⁷⁸ R. Longhi, *Omaggio a Benedetto Croce*, in «Paragone Arte», n. 35, a. 1952, p. 4.

⁷⁹ Per le questioni legate al volume, si rinvia alla *Prefazione* di N. Ponente in L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 2000, pp. 7-15.

⁸⁰ P. D'angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, cit., p. 70 e n. 107.

Ranuccio Bianchi-Bandinelli e il suo esame dell'astrazione nell'antico⁸¹; Alfredo Gargiulo, ancora, che pur nascendo nei circoli crociani e praticando i luoghi della critica letteraria, volse la propria attenzione al figurativo interrogandosi sulle problematiche tecniche appunto, e sui mezzi espressivi delle varie arti. Carlo Ludovico Ragghianti, infine, che, pur restando legato alla visione artistica crociana, con opere quali *L'arte e la critica* (1951), o *Cinema, arte figurativa* (1952)⁸², ne detta irrevocabilmente, la fine.

In questa ondata critica, teorica, filosofica ed estetica di primissima generazione è possibile, in conclusione, rintracciare alcune – anche se fuggevoli e *timorose*, a volte – disapprovazioni al sistema crociano e alcuni prodromi di collasso.

Con il ritorno alla tecnica in quanto fase centrale della creazione artistica, la critica italiana, che ripercorre i venti d'avanguardia, riapre uno scenario scomodo per l'estetica crociana, quello dell'arte applicata all'industria, dell'arte come tecnica, come mestiere che crea per la società e progetta, soprattutto, oggetti estetici a larga scala, pur avvalendosi di quel principio assolutistico – vivo almeno tra le linee del Mac – dell'arte *nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*⁸³. Proprio in questo periodo, sul principio degli anni '50, alcuni – critici che seguono le orme della primissima generazione – pubblicano alcuni volumi centrali; esempio lampante ed indicativo è il volume che Giulio Carlo Argan pubblica, nel 1951: *Walter Gropius e la Bauhaus*.

6. L'esperienza del Mac – un'esperienza che, *virtualmente*, è stata distinta in due fasi, dal 1948 al 1953, e dal 1953, appunto, al 1958, anche se, come indica chiaramente Luciano Caramel è una suddivisione che «non si dimostra necessaria»⁸⁴ – radicalizzando ed

⁸¹ Cfr. R. Bianchi-Bandinelli, *Organicità e astrazione*, Feltrinelli, Milano 1947. In questo volume l'autore traccia una linea discorsiva in cui le forme naturalistiche mutano in forme «anorganiche» (ovvero astratte), sin dalle prime manifestazioni estetiche del periodo neolitico.

⁸² C. L. Ragghianti, *L'arte e la critica*, Valecchi editore, Firenze 1951; Id., *Cinema, arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952.

⁸³ La questione è stata messa in campo, nel 1936, da W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M. 1955, trad. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, pref. di C. Casses, con una nota di P. Pullegra, Einaudi, Torino 1966.

⁸⁴ Il discorso cronologico sul Mac è decisamente complesso. Pare significativa la ragione di Caramel perché l'autore, ripercorrendo la rassegna dedicata al Mac presso la Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate e presso la Certosa di Capri, avverte che non «si dimostra necessaria la divisione della vicenda del M.A.C. in due fasi», una suddivisione che voleva dividere il Mac «in un primo momento,

estremizzando la *querelle* tra arte astratta e arte concreta, fa, di Milano, il fulcro di un ragionamento che, ripercorrendo e riallacciando i ponti con il passato, ovvero con alcuni stilemi avanguardistici, richiama l'attenzione sui vari linguaggi dell'arte. Ed è questa analisi dei diversi linguaggi artistici e delle tecniche ad essi connessi, ad aprire quel dibattito teorico che Gillo Dorfles propone, nel 1952, con il *Discorso tecnico delle arti*. Un discorso in cui è possibile scoprire tutta l'esperienza del Mac, dalle linee della pittura, alle linee legate alla totalità⁸⁵, alla *sintesi delle arti*⁸⁶, e agli sguardi verso l'architettura e le arti applicate.

fino al ritiro e alla morte di Soldati, tra il 1952 e il 1953, maggiormente centrato sulla pittura, ed un secondo, dal 1953 appunto alla conclusione, nel 1958».

Le motivazioni che ne dà Caramel sono incontestabili: «Le due direzioni di sviluppo che macroscopicamente caratterizzano gli anni tardi – qualitativa verso un'arte “totale”, di “sintesi”, e quantitativa verso un progressivo, sempre maggiore allargamento del numero dei soci – sono infatti già presenti nel primo momento. E la mancanza di un organico sostrato teorico e di una vera omogeneità tra le differenti singole operazioni è congenita al movimento, anche se si intensifica col procedere del tempo, sino a dissolvere la legittimità medesima della persistenza del M.A.C., per la sua eccessiva e indiscriminata espansione e per il definitivo scollamento del fare di ciascuno». L. Caramel, a cura di, *M.A.C. Movimento Arte Concreta*, cit., p. 14. Si vedano anche i già frequentati L. Caramel, *MAC. Movimento Arte Concreta*, vol. I e II, cit.

⁸⁵ Nel decimo *Bollettino* del movimento appare, difatti, un *Manifesto dell'Arte Totale* in cui si legge, in caratteri cubitali, «NOI POSTULIAMO IL TOTALITARISMO»; e questo totalitarismo, naturalmente, è un'arte «che vuole interessare direttamente tutti i sensi per comunicare con maggior possibilità il dato “reale”». La realtà deve essere investita dall'arte e l'oggetto d'arte, «formidabile e completo», deve arrivare ovunque, toccare l'uomo per proporgli «un nuovo passaggio alla maturità, come dai sogni dell'adolescenza si passa alla realtà della vita». «Arte concreta, bollettino n. 10» del Movimento Arte Concreta, 15 dicembre 1952; ora anche in S. Spriano, a cura di, *I 15 bollettini del M.A.C.*, cit., s. p.

⁸⁶ «SINTESI TRA LE ARTI è un problema vitale», scrive Franco Passoni nel dodicesimo *Bollettino*, «che via via assume nel mondo contemporaneo un'importanza sempre più urgente. “Sintesi non è una formula ‘ex novo’ d'un particolare modo d'intendere o voler fare arte. Sintesi è il diretto concorso di tecnici e artisti, sul piano della stretta collaborazione, per il raggiungimento finale d'un *concreto* il quale aderisca alla *funzione* di armonia in colleganza fra il mondo della forma, lo spazio e l'applicazione pratica dell'opera collettiva”. Esaminando con intenzioni di diagnosi la nostra epoca, è innanzi tutto necessario constatare che il ritmo della produzione e della costruzione è imperniato sull'accelerazione. Noi affermiamo che il prodotto è l'unico e inequivocabile soggetto sul quale tutti noi dobbiamo concentrare i nostri sforzi». F. Passoni, *Le arti e la tecnica*, in «Arte concreta, bollettino

L'autore suggerisce, già nel titolo, decisamente sintomatico, il proprio programma operativo e critico in cui il ragionamento tecnico, appunto, diventa luogo centrale non solo per *leggere* l'opera ma anche per comprendere l'origine, e i misteri, della creazione. Perché la tecnica è il linguaggio primario dell'arte, è essa stessa arte, spazio creativo che si misura, inevitabilmente, con gli strumenti necessari per generare l'opera⁸⁷.

E il problema della tecnica, della scientificità e della meccanicizzazione, in questi anni di trasformazione, è esaminato minuziosamente, foglia a foglia, soprattutto in ambito milanese e torinese. Difatti, nel 1954, giunge, proprio a Milano, presso il *Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica*, una di quelle «mostre didattiche viaggianti» progettate dal *Ministero della Pubblica Istruzione*. Argomento della mostra è, naturalmente, *Arte e Tecnica*. Una mostra a tema che, «viene ad assolvere», è ancora una volta Dorfles a ricucirne gli andamenti interni in un pezzo di militanza critica apparso, tra l'altro, su *Civiltà delle macchine* (la rivista, diretta da Leonardo Sinisgalli, in cui il *critico d'arte poeta*⁸⁸ chiama a sé tutta l'intelligenza europea), «un compito di particolare rilievo, quello appunto di creare»⁸⁹ finalmente, un'unione definitiva – laddove non potrebbe esserci alcuna separazione –, e soprattutto agli occhi del vasto pubblico, tra i campi della scienza e dell'arte⁹⁰.

n. 12» del Movimento Arte Concreta, 15 febbraio 1953; ora anche in S. Spriano, a cura di, *I 15 bollettini del M.A.C.*, cit., p. 65.

⁸⁷ Di notevole interesse è la ricucitura offerta, da un punto di vista strettamente estetologico, da A. Legname, *La triade semantica. La vita dell'arte e l'arte della vita nella filosofia di Gillo Dorfles*, Edizioni Agape, Catania 1994. Si veda particolarmente, della parte terza intitolata *Il divenire delle arti*, il secondo capitolo, *La tecnica nelle arti*, pp. 112ss. In cui l'autore ripercorre un tragitto sulle problematiche tra arte e tecnica a partire, però, dai lavori dorflesiani degli anni sessanta.

⁸⁸ Cfr. S. Zuliani, *Il demone della contraddizione*, cit., p. 10.

⁸⁹ G. Dorfles, *Tecnica e arte*, in «Civiltà delle macchine», a. 1, n. 5, settembre 1953, p. 30.

⁹⁰ Segnalatore e rivelatore è il corollario di firme che costella l'esile catalogo: Argan, Dorfles, Rosselli, Sinisgalli producono testi, accompagnati da stralci tratti da alcuni scritti di Gropius, Mumford e Read, in cui è vivo ed esuberante tutto uno scenario «ad una società del futuro», avverte Argan, «ipotetica e spesso utopistica, mentre il problema che urge risolvere» è, naturalmente, «quello del *carattere* sociale, dell'intrinseca socialità dei fatti artistici». E questi fatti sono insiti nei caratteri tecnici dell'opera, caratteri, a loro volta, «inseparabili dalla qualità estetica dell'opera, perché senza di essi l'opera non avrebbe esistenza, ma sono egualmente inseparabili dai mezzi e dai processi della tecnica in generale». Ma se per Argan il rapporto con la tecnica e con la macchina crea un miracolo ottimistico («l'arte ha ritrovato o sta ritrovando, col rapporto con la produzione, il suo carattere sociale») ed è, dunque, proiettata verso il progresso, in Dorfles, si fa urgente una definizione più

Se da una parte, nel campo dell'arte si assiste ad uno scontro tra figurativo e non figurativo – e all'interno del non figurativo, tra *astratto* e *concreto* –; dall'altra, nel campo della critica e della teoria, come anche in quello dell'estetica, cominciano a svilupparsi i primi sintomi d'un collasso del pensiero crociano – in un periodo in cui «Croce è ancora attivo, pronto come sempre a difendere le proprie posizioni e a vagliare quanto di innovativo si cerca di proporre»⁹¹ – e lo sviluppo di una visione dell'arte non più di carattere puramente conoscitivo, idealistico appunto, ma piuttosto pratico, legato a problematiche di natura tecnica e formativa.

Per Benedetto Croce il lato tecnico è decisamente scisso dal momento «di certe visioni, intuizioni o rappresentazioni» e dunque, rispetto alla purezza dell'intuizione e della genialità, la tecnica deve essere pensata «come momento da essa realmente distinto»⁹² perché, l'estetica è, naturalmente, la scienza dell'espressione, di qualcosa di assolutamente *ideale*.

«La possibilità di queste conoscenze tecniche», sottolinea Croce, «in servizio della riproduzione artistica è ciò che ha traviato le menti a immaginare una tecnica estetica dell'espressione interna, vale a dire una dottrina dei mezzi dell'espressione interna, cosa affatto inconcepibile». Ma per Croce, vi sono varie altre confusioni, quando alcuni tentano una «classificazione estetica delle arti» e, soprattutto, «che l'arte come arte» si presenta «indipendente e dall'utilità e dalla moralità, ossia da ogni valore pratico» perché per il maggiore filosofo del primo novecento la scienza estetica «ha per sua necessaria condizione l'autonomia dell'atto estetico»⁹³. La questione di fondo è che per Croce esiste soltanto un momento ideale, puro, assoluto, e nessun spazio pratico; spazio che diventa, invece, in una civiltà meccanicizzata e scientifica, il vero e proprio angolo di frattura con il passato.

frenata in cui «l'avvento della macchina» è visto, da una parte come deleteria «per molti settori, etici ed estetici, della vita umana», d'altro canto invece, evidenzia «quel poco o molto di buono che nel campo dell'arte è stato arrecato proprio dall'ingerenza del dato tecnico e meccanico».

Queste due visioni, affini ma delicatamente plurali nei temi e negli impatti con la tecnica, sono, forse, le due grandi linee del dibattito che si consuma dentro questo vasto scenario. Uno scenario in cui il discorso è, per ambedue i critici, teso a percorrere e formulare le teorie centrali del futuro – ma già fortemente dibattuto – *Disegno industriale*.

⁹¹ P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, cit., p. 173.

⁹² B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, a cura di G. Galasso, vol. I, Fabbri Editori, Milano 1996, p. 141.

⁹³ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 142 e 147-48.

Appare chiaro, naturalmente, che, in un ambiente dettato da queste *regole*, tutte le linee diverse o, quantomeno, politicamente *ambigue*⁹⁴, diventano discorsi esterni all'ufficialità dell'*Estetica* crociana.

7. La vera grande questione dispiegata da Dorflies in vari interventi di militanza critica, indirizzati ad esplicitare le linee teoriche del Movimento per l'Arte Concreta, è quella di puntare nuovamente sull'arte in quanto linguaggio: da questa teorizzazione, che nasce appunto tra le fila del Mac, si fa strada l'assunto teorico del *Discorso*.

L'intuizione, luogo centrale per l'estetica crociana, per Dorflies – la cui pittura è, principalmente, spazio di riflessione teorica e di ritorno continuo all'origine, all'essenza delle cose –, deve lasciare il passo alla tecnica, al linguaggio attraverso il quale l'artista esprime la propria verve creativa. E la creazione non è altro che un insieme di intuizione (di originarietà) e di forma concreta⁹⁵.

La geografia temporale del dopoguerra tende a leggere e a sviluppare un programma *concertista* appunto, entro il quale la pittura ritorna ad un linguaggio puro, fatto costruzione e combinazione tra linee e colori. Un linguaggio tecnico attraverso il quale si evince un solido ritorno – una difesa appunto – ad alcuni dettati costruttivi inerenti l'opera. Ed è proprio questo il discorso proposto dal MAC milanese, da Dorflies: quello di ritornare all'opera in quanto oggetto che vive una sua propria dimensione linguistica e utilizza i propri strumenti per formulare il discorso dell'arte; discorso che è, esattamente, la dimensione teorica offerta da Gillo Dorflies con il suo *Discorso tecnico delle arti*.

Bisogna sottolineare, però, che il *Discorso* dorfliesiano, pur partendo dall'esperienza del Mac, si inserisce sensibilmente nel dibattito teorico anti-idealistico, e dunque fenomenologico e gestaltico, che, avviato, nel 1936, da Luciano Anceschi con un esile libricino, *Autonomia ed*

⁹⁴ Per tale questione si veda il decimo capitolo dei dialoghi tra G. Dorflies, F. Puppo, *Dorflies e dintorni*, cit., p. 102: «L'Italia durante il fascismo era dominata da una dittatura crociana, idealista, parallela alla dittatura fascista. Eppure il fatto che gli antifascisti, nel “Ventennio”, fossero crociani, fece sì che, alla caduta del fascismo, vennero a trovarsi in una situazione ambigua: avevano combattuto contro il fascismo coltivando la filosofia di Croce per poi trovarsi respinti dalla più recente *intelligencija*, che era diventata prevalentemente anticrociana».

⁹⁵ Questa relazione proposta da Dorflies, porta Fossati a rintracciare nel *Discorso* «un prestrutturalismo, se per strutturalistico si intende l'analisi dei costituenti come necessaria definizione di una forma formata, e non come una continua eliminazione, nel corso del formare, di altre soluzioni, eliminazione e scelta che sono poi l'indice di una storia della forma entro altre realtà e in stretta connessione con esse». P. Fossati, *Il Movimento Arte Concreta*, cit., p. 99.

eteronomia dell'arte: sviluppo e teoria di un problema estetico, proiettava la propria analisi – sulla stregua di alcune idee offerte da Antonio Banfi studioso, in quegli anni, di Edmund Husserl – entro «una nuova direzione di ricerche speculative», come rimarca Anceschi in una nuova introduzione al proprio lavoro, «la cui indole antidogmatica e antinormativa» cerca di «sfuggire alle secche sia dell'idealismo che del realismo», per dar risalto ad una «continua correlazione soggetto-oggetto nella loro reciproca azione», e, soprattutto, di individuare e dare rilievo ad «una sistematicità pluridimensionale» a partire non dalla distinzione delle arti quanto piuttosto dagli intrecci dei vari linguaggi e dalle loro integrazioni attraverso le quali riconoscere, comunque, «una sistematica» anche se, giustamente, «non normativa»⁹⁶.

Così, nel 1952 Dorflies pubblica, per la Casa editrice Nistri-Lischi di Pisa il suo *Discorso tecnico delle arti* in una collana, *Saggi di varia umanità*, diretta da uno dei discepoli più brillanti e più conosciuti dello stesso Benedetto Croce, e cioè da Francesco Flora. Un libro che, quando «apparve nell'immediato dopoguerra rappresentò uno dei primissimi tentativi di stabilire un legame tra l'estetica italiana, ancora in buona parte piegata all'idealismo crociano e gentiliano e le coeve impostazioni del pensiero europeo e americano già partecipi di movimenti come la fenomenologia, la teoria della forma (Gestaltpsychologie), il behaviorismo, la cibernetica»⁹⁷. Ora, è significativo che questo volume venga accolto da Francesco Flora, allievo più anziano di Benedetto Croce; significativo perché il testo di Dorflies, con sottigliezza ed eleganza, critica «la “dittatura filosofica crociana”»⁹⁸ e, oltretutto, con «l'avallo d'uno studioso di larghe vedute e di generosa partecipazione come Francesco Flora»⁹⁹.

Lo stesso Flora, con un po' di imbarazzo – acuito da un leggero rimprovero del proprio maestro – «pur sforzandosi di adeguare la sua (estremamente generosa) introduzione alle impostazioni anti-idealistiche del testo – incorse, tuttavia, nei sia pur blandi ammonimenti di Don Benedetto (come, a quei tempi, veniva amorevolmente definito il grande filosofo), il quale si meravigliava che uno dei suoi più amati e anziani discepoli, avesse avallato un lavoro così poco aderente alle dottrine del maestro. Non solo, ma accadde che lo stesso Croce mi

⁹⁶ L. Anceschi, *Autonomia ed Eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche*, Valecchi Editore, Firenze 1959, 2^a ed. riveduta, p. XIVss. Il sottotitolo della seconda edizione si ripresenta rinnovato rispetto alla prima edizione. In testo è stato scelto, anche per un'analisi comparativa quello della prima edizione del 1936.

⁹⁷ G. Dorflies, *Discorso tecnico delle arti*, Christian Martinotti Edizioni, Milano 2003, p. 5.

⁹⁸ G. Dorflies, *Discorso tecnico*, cit., p. 5.

⁹⁹ G. Dorflies, *Discorso tecnico*, cit., p. 5.

indirizzasse», ricorda Dorfles in una necessaria *Premessa*, scritta nell'ottobre 2003, per la ripubblicazione del *Discorso*, «una breve lettera nella quale, con molto garbo e pur elogiando i miei sforzi, mi ammoniva a non insistere in un'operazione esegetica dei linguaggi artistici basandola sopra un elemento “tecnico” che – come da lui stesso ben dimostrato – non aveva nessuna ragione di venir considerato essenziale per la creazione e la comprensione delle arti»¹⁰⁰.

Frenato dai consigli crociani, Flora pone, in conseguenza di ciò, dei controlli¹⁰¹ alla propria *Nota introduttiva* del '52. Difatti, in questa *presentazione*, pur valutando con stima il lavoro «scritto da uno che conosce le tecniche di molte arti, dalla pittura alla musica, e può meglio dei “peculiaristi”, solitamente esperti di una sola, discorrere di limiti e di incontri» tra le varie arti, Flora interpreta con ambiguità (e da un punto di vista strettamente crociano) la disquisizione dorfliesiana. Ma anche se alcune volte la *Nota* di Flora deraglia il corso programmatico così come concepito da Dorfles, stimolando, forse involontariamente, una visione disorganica¹⁰², essa si presenta appassionata e carica di benevolenza.

Tuttavia questo controllo (chiara pudicizia critica) mosso da Francesco Flora nei confronti del *Discorso tecnico*, non vuol dire affatto che lo storico e critico della letteratura sia insensibile al nuovo e che non avverta i venti del progresso proposti dallo studio dorfliesiano (che si presenta, spesso, legato alla *totalità* delle arti, alla *sintesi* – quella sintesi percorsa dalle linee speculative del Mac –, o ad una delicata forma di sinopsismo data dalla *mente* in quanto

¹⁰⁰ G. Dorfles, *Discorso tecnico*, cit., p. 5-6.

¹⁰¹ «L'uscita del mio libro», annota Dorfles in una pagina – datata *Trieste, agosto 1952* – dei suoi *Lacerti della Memoria*, «*Discorso tecnico*, è caduta nel vuoto, probabilmente per colpa dell'editore poco conosciuto, della veste tipografica, modesta e della prefazione di Francesco Flora, che contrasta con il tema del saggio. Nonostante la grande benevolenza di Flora nei miei riguardi, è ovvio che uno dei massimi discepoli di Croce non poteva essere d'accordo con chi, come me, avversava il grande don Benedetto. Il quale, tuttavia, mi scrisse una letterina (che mi ha molto lusingato!), per dirmi che apprezza il mio lavoro, ma – dopo quello che lui stesso ha scritto a proposito di tecnica e arte – ritiene che la mia posizione sia del tutto sbagliata. È il miglior complimento che potesse farmi! In compenso ricevo letterine molto elogiative da Munro, Herbert, Read, Holdin e altri, ai quali avevo spedito il volume». In G. Dorfles, *Lacerti della memoria*. cit., p. 89.

¹⁰² Ad esempio, quando formula alcune annotazioni sul «l'impossibile ritorno alla divisione delle arti» che Dorfles ripercorre, sulla stregua lessinghiana del *Laocoonte*, «sopra la distinzione tra arti spaziali e temporali o sopra i sensi estetici (l'occhio per le figurative e l'orecchio per la musica e così via)». F. Flora, *Nota introduttiva*, in G. Dorfles, *Discorso tecnico delle arti*, Nistri-Lischi, Pisa 1952, p. 3.

«disciplina totale»¹⁰³); perché Flora ritrova in questo *Discorso* l'organismo in cui le arti sono disgiunte e unite da uno stesso ragionamento. E il ragionamento dedicato alle arti è proprio quello in cui «l'una può influire sull'altra per vie tecniche e pratiche». Ma legato, poi, al disegno idealistico crociano, Flora avvisa che queste *vie* sono «sempre, più metaforiche di quanto non siano reali: può il procedimento di un'arte trascorrere come una ricordata essenza o un brivido di metamorfosi nell'altra. E nella critica l'uso di espressioni analogiche può aiutare a intendere l'alchimia infinita dell'arte e confermare non la loro diversità ma l'unica sorgiva»¹⁰⁴.

Un'ulteriore, breve correzione e sottolineatura, si rintraccia quando Flora rilegge, ad esempio, le linee dell'astrattismo pittorico proposte da Dorfles. Su questo versante il teorico beneventano mette in risalto quanto l'autore consideri l'astrattismo, appunto, come «piena concretezza: che nelle sue configurazioni compone l'intima invenzione di un pittore»¹⁰⁵. E in questo, forse, Flora rintraccia l'origine dorflesiana. Perché Dorfles parte dalla pittura – dalla propria origine triestina e dai propri studi¹⁰⁶ –, per fare, appunto della pittura, il centro del suo discorso critico e teorico in cui l'immagine «non si può più considerare come l'effetto di una semplice somma di percezioni, ma come il risultato di un'attività costruttrice del pensiero che crea di volta in volta, da individuo a individuo, una personale simbolica e semantica del mondo delle cose»¹⁰⁷.

È, ancora una volta, dalla pittura – dall'azione e dal lavoro sul campo, da quel «*primus movens* della creazione pittorica»¹⁰⁸ – che nasce l'ordine del discorso teorico e, naturalmente, critico.

Così, tra le indicazioni messe in campo dalla lezione dell'avanguardia storica e tra gli argomenti dispiegati nei territori del Mac – che pure ripercorrono alcuni luoghi

¹⁰³ F. Flora, *Nota introduttiva*, cit., p. 13.

¹⁰⁴ F. Flora, *Nota introduttiva*, cit., p. 14.

¹⁰⁵ F. Flora, *Nota introduttiva*, cit., p. 9.

¹⁰⁶ Per tale questione si rinvia a G. Dorfles, *Il pittore clandestino*, a cura di M. Corgnati, cat. della mostra tenuta a Milano, dal 1 marzo al 22 aprile 2001, al PAC – Padiglione d'Arte Contemporanea, Mazzotta, Milano 2001. Di determinante importanza è, tra l'altro, il recentissimo G. Dorfles, *Lacerti della memoria*, cit. In quest'opera – già frequentata in altri luoghi del presente capitolo – Dorfles ricuce assieme, in un'inevitabile intermittenza, alcune significative pagine dei taccuini scritti tra il 1928 e il 1974. Pagine esemplari in cui l'autore racconta, di volta in volta, i momenti – oggi davvero straordinari – della propria vita.

¹⁰⁷ G. Dorfles, *Discorso tecnico*, cit., p. 32.

¹⁰⁸ G. Dorfles, *Artisti del MAC*, cit., p. 158

avanguardistici –, se da una parte l'*argomentazione* dorfflesiana analizza l'opera, la sua forma e il suo mondo che parla attraverso una tecnica ben specifica, dall'altra, apre uno scenario in cui quest'opera (e questa tecnica specifica dell'opera) si inseriscono in un territorio in cui ritorna il fantasma chiaro della totalità dell'arte. Un luogo attraverso il quale l'uomo che «interiormente è un compendio, una sintesi del mondo intero»¹⁰⁹, come ben suggeriva Rudolf Steiner in un discorso (*Mensch und Maschine*) del 1922, deve comprendere non solo l'*unità* (e l'*utilità*) dell'opera d'arte con le cose della vita ma anche la sua efficienza tecnica; e la sua struttura organica in quanto parte integrante e integrata del mondo.

L'arte pur essendo totale, perché totale è la creazione, si presenta, d'altro canto come frammento d'un discorso appassionato che individua, nella tecnica, il proprio binario linguistico.

Lo stesso autore suggerisce che il suo lavoro propone non tanto una sintesi, in vero risibile, ma quantomeno una parentela tra le varie arti: «la mia tesi è di riconoscere una parentela e un'unità di origine alle varie categorie artistiche, che permetta di considerare elementi espressivi derivati bensì da un'unica forma intuitiva (e non è certo questo punto che mi preme di riaffermare o di controbattere) e d'altro canto di sottolineare l'individualità tipica e incontrovertibile di ogni creatura artistica. Solo così la mia ricerca – anziché sperdersi nei labirinti pericolosi delle speculazioni filosofiche, miranti a creare nuove categorie, a distruggere teorie già convalidate dall'uso – potrà invece riuscire utile anche a quei teorici, che vogliano in un secondo tempo applicarne i risultati pratici ai loro studi»¹¹⁰.

Criticando le teorie, molte volte riassuntive, sulla questione dei rapporti tra le arti – che proprio tra i vari scritti del Mac si rintracciano in maniera sempre più incalzante –, Dorffles, pone l'accento, ora, su alcune *persistenze normative* attraverso le quali le arti si esprimono.

L'arte è per lui un processo mentale (e in quanto mentale, totale, unitario e inscindibile) che si esprime attraverso la sua tecnica (e dunque la necessaria differenziazione del materiale utilizzato). E la tecnica fa parte, inscindibilmente – è qui assai calda la polemica con l'idealismo crociano –, di quello stesso processo originario che l'autore definisce, da teorico e da artista che si misura con il ritmo interno della creazione, come «qualcosa di più semplice, indifferenziato, embrionale, del dato percettivo»¹¹¹, come l'«embrione-latente» che diventa il deuteragonista di ogni creazione e di ogni impellenza comunicativa.

¹⁰⁹ R. Steiner, *Mensch und Maschine*, Archiati Verlag e K, Monaco 2005, trad. it., *L'uomo e la tecnica. Il ruolo della macchina nell'evoluzione umana*, Archiati Verlag e K., Monaco di Baviera 2006, p. 25.

¹¹⁰ G. Dorffles, *Discorso tecnico*, cit., p. 20.

¹¹¹ G. Dorffles, *Discorso tecnico*, cit., p. 28.

Disciolta la questione sulla germinalità dell'opera, sull'*incipit* di quel primordiale, misteriosofico, «intimo meccanismo formativo»¹¹² sul quale puntava anche l'analisi nata per dettare le regole generali del Mac e della *propria* pittura, il discorso si sposta, adesso, verso la metamorfosi di quello stesso principio – che può essere composto «di quegli stati d'animo, di quelle reminiscenze infantili, che divengono» poi, «le matrici di impulsi formativi e creativi»¹¹³. Ma sono soltanto le matrici di un percorso, le *preformatività* di un «embrione dell'opera d'arte, non ancora completamente estrinsecata, ma già parzialmente espressa, non ancora musica, poesia, danza, ma già suono, colore, vocabolo, linea. E poi, da questa confusa e mobile immagine, si giungerà all'opera compiuta: allora interverranno le nostre conoscenze e le nostre sapienti tecniche, a foggiare, a metamorfosare, a sincronizzare quel primitivo germe formale: il ritmo si trasformerà in prosodia, il gesto in danza, la linea in colonnato, il suono in sinfonia. E allora anche l'uso di una sintassi, di una “regola del gioco” diventerà utile, forse indispensabile»¹¹⁴. Ecco allora il germe della creazione, un ritmo interno, fuori dallo spazio e fuori dal tempo, che volge verso l'esterno per rapportarsi con le cose e farsi forma visibile. E quel *ritmo* – anello centrale dell'opera, in cui, naturalmente, viene data «un'importanza essenziale» al «dato tecnico-formativo dell'arte»¹¹⁵ – ritorna in tutte le arti e tutti i *rapporti tra arti temporali e spaziali*, perché esso ha valore assoluto; è la costante attraverso la quale osservare «le distanze, gli intervalli», tra due note, nel caso di arte temporale, o tra due forme, nel caso della spazialità in cui l'immagine, «assai spesso trae la sua origine prima da un ritmo; che resterà poi – anche ad opera ultimata – l'ossatura vera e propria dell'opera»¹¹⁶. Questo stesso fattore ritmico, che è quel materiale *minimo* (una *minimalità* che ritorna, ora, dopo il duemila, a dettare le regole critiche del Dorfles più maturo), quel *quelque chose* di non ancora definito, di germinale, si fa centrale in ogni forma artistica anticipando, così, «quel significato [...] che solo in un secondo momento verrà a esplodere e a significarsi palesemente»¹¹⁷.

¹¹² G. Dorfles, *Artisti del MAC*, cit. (si veda la n. 42 del presente capitolo).

¹¹³ G. Dorfles, *Discorso tecnico*, cit., p. 38.

¹¹⁴ G. Dorfles, *Discorso tecnico*, cit., p. 39.

¹¹⁵ G. Dorfles, *Discorso tecnico*, cit., p. 52.

¹¹⁶ G. Dorfles, *Discorso tecnico*, cit., p. 54.

¹¹⁷ G. Dorfles, *Discorso tecnico*, cit., pp. 58-59.

Il ritmo¹¹⁸, nell'arte figurativa, è, per il Dorlfes del *Discorso* – cosa che giungerà, poi, in maniera inconfondibile, tra le linee apocalittiche dell'*Intervallo perduto* (1980) – «la necessità di uno spazio vuoto, la necessità di creare un particolare ritmo spaziale, che aveva spinto il pittore a dar vita a un'opera [...]»¹¹⁹.

Individuando alcune persistenze formative Dorlfes pone il ritmo al centro di un discorso tecnico legato alla realizzazione dell'opera: l'artista che utilizza tecniche quali la pittura, la scultura o l'architettura, la musica o la danza, parte da un ritmo interno per realizzare la propria opera.

Quello stesso ritmo che è *Entstehung* del discorso, è, per l'autore, anche l'elemento indivisibile dell'intero processo creativo; ovvero sinonimo di una processualità che accompagna la creazione dal suo stadio iniziale, germinale appunto, alla sua realizzazione, organizzazione pratica, materializzazione. E il ritmo, la ritmicità – di chiara matrice sonora – del processo creativo, non è soltanto un impulso dal quale muove la creazione e attraversa l'intero processo formativo, ma anche uno strumento che, prevedendo la *dissoluzione* di una norma fissa, ne anticipa l'«irrimediabile decadenza», la «precoce fine», poiché (cosa che, a me pare, sarà, nel 1959, al centro del *Divenire delle arti*, ovvero la loro *obsolescenza*¹²⁰), è lo stesso Dorlfes a notarlo, «non è possibile evidenziare una norma che resti stabile e valida in ogni epoca»¹²¹; e lo stesso ritmo, essendo ritmo d'un determinato momento storico, va applicato soltanto al proprio tempo d'azione perché «un'epoca non può adottare i canoni d'un tempo ormai trascorso»¹²². Con il variare dei ritmi, variano, in un rapporto direttamente proporzionale, i *medium* utilizzati dall'artista; mezzi non già subordinati all'impulso creativo, piuttosto intrecciati da un filo continuo che fa del *medium* adottato finanche un lato espressivo indispensabile del processo creativo. Perché è soltanto attraverso il materiale grezzo,

¹¹⁸ G. Dorlfes, *Discorso tecnico*, cit., pp. 50-51: «*Repetition of uniform units at uniform intervals is, not only not rhythmic, but is opposed to the experience of rhythm*: continuità dunque, e ripetizione nella continuità, e uniformità nelle unità ripetute, ma con intervalli non uniformi; oppure uniformità degli intervalli e difformità delle unità ripetute; oppure ripetizione senza la quale non c'è ritmo, ripetizione che non può essere anche variazione, così grande da non essere più ripetizione e discontinuità che può rasentare l'interruzione ma che pure rimane continuità: queste le misteriose leggi del ritmo, che accomuna tutte le arti e al tempo stesso le differenzia. Poiché ogni arte ha il *suo* ritmo sempre caratteristico e personale e non sovrapponibile a quello delle altre».

¹¹⁹ G. Dorlfes, *Discorso tecnico*, cit., pp. 58-59.

¹²⁰ G. Dorlfes, *Il divenire delle arti. ricognizione nei linguaggi artistici*, Bompiani, Milano 1996, p. 11.

¹²¹ G. Dorlfes, *Discorso tecnico*, cit., p. 66.

¹²² G. Dorlfes, *Discorso tecnico*, cit., p. 68.

sottolinea Dorfles, che si concreta l'*input* iniziale. E soltanto attraverso la tecnica si riconosce, così, l'evoluzione dell'origine costruttiva. Il materiale è, per Dorfles, «l'intermediario» necessario, «il docile e inconsapevole pronubo tra l'opera e l'artista, ma che può anche diventare l'ostacolo impreveduto, il materiale ribelle, il determinatore di forme e di ritmi imprevisti»¹²³.

Un *ragionamento tecnico delle arti* che si presenta, dunque, come *ragionamento sulle arti* in quanto mestieri e linguaggi attraverso i quali l'artista dà vita al proprio prodotto. Perché l'arte è, per il Dorfles del *Discorso*, un prodotto in *formazione* che contiene in sé una durata specifica in cui l'artista si misura con il materiale.

Questo il passo decisivo che scardina la linea crociana a favore d'un territorio critico, teorico ed estetico, in cui «ogni arte arrivi e tenda a sfruttare il suo specifico "medium" fino al massimo poiché», sulla stregua di John Dewey, del quale Dorfles frequenta e interroga un volume di decisiva importanza, *Art as Experience* del 1934¹²⁴, «soltanto quando la materia grezza sarà divenuta materia espressiva» si potrà parlare, in modo definito, di creazione, di raggiungimento dello scopo prefissato.

Dalla *diversità dei mezzi e dei linguaggi*, all'*unificazione tra le arti*, o nello *scambio di linguaggi tra le arti*, e nei flussi di eventuali *rapporti* che ritrova in Thomas Munro, e nel suo lavoro di estetica comparata (*Arts and their interrelations* 1949), un precario indizio originario, il *Discorso tecnico* mira sempre a sottolineare, inderogabilmente, non tanto quell'«assurda *synthèse des arts*»¹²⁵ di lecorbusiana memoria, quanto piuttosto una visione dell'arte senza palizzate, una visione *aperta* in cui ogni attività umana ha il proprio flusso e la propria apertura appunto nei confronti delle altre forme perché, pur essendo diversi i materiali e i procedimenti con i quali i materiali sono trattati, l'arte, il suo *incipit*, e il suo discorso realizzativo, resta sempre fitto, dettato dagli intrighi e dalle trame di quel *primordio* discorsivo che, ritmicamente, forma l'opera d'arte.

¹²³ G. Dorfles, *Discorso tecnico*, cit., p. 70-71.

¹²⁴ Dewey pone spesso l'attenzione sulla fase esperienziale dell'arte, e su questioni in cui l'opera deve essere ripercorsa attraverso una lettura espressiva dell'oggetto, attraverso il corpo, la materia, la realtà modellata dalla mano sapiente dell'artista. Per una più ampia panoramica sulla problematica si rinvia a J. Dewey, *Art as experience*, Minton, Balch, New York 1958, trad. it, *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007. (E particolarmente la *Presentazione* di G. Matteucci).

¹²⁵ G. Dorfles, *Lacerti della memoria*, cit., p. 78.

II. Dalla disgregazione del Mac alla fine dei *grandi racconti*

1. La visione interdisciplinare delle arti, la ricerca di un nuovo internazionalismo estetico basato sulla purezza della forma, la rivendicazione dell'arte *progettuale* ed *essenziale* – non *per* tutti, ma, certamente, *di* tutti –, l'approccio matematico all'arte. Sono, queste, alcune linee di quel Movimento per l'Arte Concreta che, nel 1958, con un lutto per l'arte (e dell'arte) italiana, chiude la propria esperienza decennale. Così, con la morte di Gianni Monnet, «personaggio inquieto e di difficile definizione»¹²⁶, ma anche, e soprattutto, «vero animatore del movimento»¹²⁷, si assiste ad un naturale disgregamento del nucleo centrale, quello milanese appunto, e, poco alla volta, di tutte quelle cellule – altrettanto vivaci – nate al suo sèguito.

«L'esperienza del M.A.C. si concluse nel 1958 e non doveva più riaprirsi» ha suggerito Dorfles, con fermezza, in un'intervista già frequentata. «Per quanto riguarda la mia attività più ufficiale di professore di estetica nelle cattedre di Milano, Cagliari, Firenze e Trieste», continua l'autore, «questa mi ha molto impegnato perché mi ha permesso di spaziare in tutti i settori artistici e mi ha anche tenuto costantemente in contatto con» quelle «nuove generazioni»¹²⁸ che sono elemento di costante accrescimento e di aggiornamento critico nei confronti dell'arte e della realtà quotidiana.

Il 1958 segna, però, anche l'inizio di un *nuovo processo evolutivo*, dell'arte e della critica d'arte, reso incandescente da scenari di ricerca informale che trovano – in Italia e in Europa – piena maturazione, ma anche spie di crollo e di devitalizzazione stilistica, grazie all'intensificarsi dei rapporti con l'arte americana. Difatti, volendo identificare alcune delle ragioni che conducono i padri fondatori del Mac a cessare le loro attività di gruppo e a spingersi, ognuno a suo modo, in scenari di differente natura, sempre nel 1958, e proprio a Milano, la Galleria Civica d'Arte Moderna, in collaborazione con il MOMA di New York, organizza una mostra (che si prospetta quasi come sintomo di un mutamento radicale), *The New American Painting / La Nuova Pittura Americana*, durante la quale vengono esposte le

¹²⁶ P. Fossati, *Il movimento arte concreta*, cit., p. 106.

¹²⁷ G. Dorfles, *Il divenire della critica*, cit., p. 65.

¹²⁸ G. Dorfles, *Intervista come autopresentazione*, cit., p. 112.

opere dei più significativi artisti dell'*Action Painting*¹²⁹. Contemporaneamente, ancora a Milano, la Galleria Apollinaire presenta una personale di Jean Fautrier curata da Pierre Restany che, proprio «tra il 1958 e il 1960, ha chiamato *Nouveau Realisme* il lavoro di una famiglia di artisti, da Rotella a César, a Yves Kline a Christo»¹³⁰. A Torino, volendo rileggere un labile ventaglio dei flussi artistici che si sviluppano nella penisola italiana, la Galleria Notizie organizza un *Elogio di Pinot Gallizio. Prima mostra di pittura industriale*, esponendo quasi *cento metri di pittura*. A Roma, la Galleria La Tartaruga presenta una personale di Franz Kline, mentre, quasi a rimarcare il vivo rapporto con l'arte degli *States*, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna ospita una retrospettiva di Jackson Pollock. A Napoli, infine, una serie di artisti – Biasi, Del Pezzo, Di Bello, Fergola, Colucci, Luca e Persico – fondano, il 5 giugno, il Gruppo 58¹³¹.

Insomma il 1958 è l'anno in cui si chiude – e non deve «più aprirsi» – l'esperienza del Mac e si alimenta, per di più, quel fuoco «dilagato ormai in Europa e altrove», teso a realizzare un processo di accettazione (e di conferma definitiva) dell'*Informel* che, in Italia, trova il suo punto culminante con la *XXX Biennale di Venezia (1960)*¹³², chiamata «da coloro che avevano da lungo tempo preparato la campagna pubblicitaria attorno al nome di Fautrier» anche *Biennale dell'Informale*. Tale movimento di stili e procedure informali rappresenta, però, anche «una graduale “commercializzazione” dell'arte pittorica e plastica; una forma artistica che ancora ieri era negletta», ha suggerito tempestivamente Dorfles con un filo di perplessità, «incompresa e soprattutto incapace di fruttare ai suoi creatori (se non dopo morti), si è convertita in un audace gioco di borsa, in un mercato di merce pregiatissima e disputatissima». E se da una parte durante questa Biennale è possibile trovare gli «esempi deteriori» e gli errori di «molti seguaci di quello che potremmo definire “informalismo atmosferico”» – è ancora la posizione di Dorfles apparsa sul numero 59 di *Aut-Aut* –

¹²⁹ Alla mostra parteciparono ben diciassette artisti: W. Baziotes, J. Brooks, S. Francis, A. Gorky, A. Gottlieb, Ph. Guston, G. Hartigan, F. Kline, W. De Kooning, R. Motherwell, B. Newman, J. Pollock, M. Rothko, T. Stamos, C. Still, B. W. Tomlin, J. Tworikov.

¹³⁰ A. Trimarco, *Filiberto Menna. Arte e critica d'arte in Italia. 1960/1980*, La città del Sole, Napoli 2008, p. 56.

¹³¹ Una mappa approfondita sul Gruppo 58, nonché sugli scenari e gli sviluppi dell'arte a Napoli, è offerta da A. Trimarco, *Napoli. Un racconto d'arte*, cit. p. 37ss; si veda anche L. Caramel, a cura di, *Arte in Italia*, cit.

¹³² Durante la quale sono premiati, tra gli italiani, Emilio Vedova per la pittura e Pietro Consagra per la scultura. Per le nazioni straniere i francesi Jean Fautrier – al quale è stata organizzata anche una personale di 130 opere – e Hans Hartung.

dall'altra, ci sono, fortunatamente, «alcune opere», quelle di Alberto Burri ad esempio, che si presentano «tra le più significative di questa Biennale». Ed è Burri appunto, con Mathieu e Hartung¹³³, la *preferenza* di Dorfles; perché «Burri costituisce uno degli esempi più interessanti dell'arte alla metà del secolo, d'un'arte cioè che ha lasciato dietro di sé la “bella pittura” del postimpressionismo, del cubismo, della metafisica, che ha abbandonato il medium tradizionale, che ha cercato, attraverso nuovi materiali, di raggiungere l'incarnarsi di altre immagini»¹³⁴.

Tuttavia tra il 1958 e il 1963, prima dell'*invasione* sulla scena italiana della Pop Art, nuove cellule artistiche e nuovi personaggi – Piero Manzoni è un esempio assai significativo¹³⁵ – fanno irruzione, sempre a Milano, nel mondo dell'arte determinando nuovi scenari e nuovi percorsi stilistici.

Milano è, dunque, una città viva e vivace, aperta a sperimentazioni divergenti e a differenti snodi, artistici e critici, che si indirizzano verso contrade estetiche dedicate a quei nuovi gruppi nazionali ed internazionali, tesi a lavorare «in “equipe”»¹³⁶ – è il parere di Filiberto

¹³³ Ripercorrendo la storia dell'Informale, Dorfles ha preferito «parlare di un'arte del segno, del gesto, della materia, mantenendole divise dall'informale vero e proprio, appunto perché quelle forme artistiche, dal più al meno, erano ancora legate – sia pure labilmente – a una precisa volontà compositiva e strutturante. Perciò», e conviene citare per esteso, «possiamo a buon diritto limitare l'etichetta di “informale” a quelle forme di astrattismo dove non solo manchi ogni volontà e ogni tentativo di figurazione ma manchi anche ogni volontà segnica e semantica: sarebbe ingiusto perciò definire “informale” la pittura così legata al gesto d'un Mathieu o d'un Hartung, come quella legata alla materia, ma anche alla precisa “strutturazione” della stessa, d'un Burri, informale è dunque, a mio avviso, un termine che possiede una connotazione decisamente peggiorativa e che, appunto per questo, è dilagato come moda dalla facile copiabilità in ogni angolo del mondo». (G. Dorfles, *Ultime tendenze*, diciannovesima ed., cit., p. 44).

¹³⁴ G. Dorfles, *Il divenire della critica*, cit., pp. 52-53, pp. 56-57 e p. 59.

¹³⁵ G. Dorfles, *Piero Manzoni*, cat. della mostra tenuta a Milano, nel 1972, presso la Galleria Vinciana; ora anche in G. Dorfles, *Preferenze critiche. Uno sguardo sull'arte visiva contemporanea*, Edizioni Dedalo, Bari 1993, p. 167: «conobbi e stimai Manzoni sin dagli anni di Azymuth, e delle sue prime mostre al Prisma, da Pater, alla Galleria di Azymuth durante il suo sodalizio con Castellani e Bonalumi, e già allora rimasi fortemente colpito dalla straordinaria originalità dei suoi modi, dalla sua sicurezza nell'impostare e propugnare nuove invenzioni artistiche per tanti versi eterodosse e, a quei tempi, osteggiate dai più».

¹³⁶ F. Menna, testo senza titolo, in «Arte oggi», anno V, n. 17, luglio-settembre 1963, pp. 35. Il numero della rivista si presenta sotto forma di inchiesta, sulle *Problematiche artistiche di gruppo*; vi presero

Menna accolto, successivamente, da molti altri studiosi e critici (forti della lezione arganiana basata, grossomodo, sulla linea di Mondrian e di Gropius) –, che si impegneranno a promuovere, poi, partendo dagli «antecedenti del futurismo»¹³⁷, della linea progettuale della Bauhaus, dell'avanguardia russa e da alcune ricerche riprese ed elaborate dal Mac, situazioni di matrice *cinetica e programmata*¹³⁸.

Così, proprio da alcuni programmi dell'avanguardia storica e del Mac – dai suoi lasciti e da alcune sue parabole investigative¹³⁹ –, nasce un'attenzione per il carattere temporale dell'arte, per il movimento interno all'opera e per il suo rapporto con il progresso e la scienza, la tecnologia, lo spazio e la luce, la collaborazione, lo spettatore («l'uomo è – a un tempo – osservatore e protagonista» ha suggerito Marangoni)¹⁴⁰, il territorio, il tessuto della vita comunitaria, l'ambiente e la città.

Il concretismo milanese si presenta, così, come anticipatore – esempio lampante è la mostra, *Macchine celibi*, di Bruno Munari¹⁴¹, «senza dubbio l'artista che con più continuità seguì le ricerche cinetiche»¹⁴² ha evidenziato Dorfles – di molte osservazioni e problematiche visive che, soltanto durante gli anni Sessanta del XX secolo, trovano risposte o, quantomeno, tragitti riflessivi in aggregazioni artistiche, di stampo programmato appunto, quali il Gruppo T di Milano, il Gruppo N di Padova, i gruppi Uno¹⁴³ e 63 di Roma, il Gruppo Tempo 3 di Genova. Gruppi che sperimentano una ricca gamma di *escamotages* linguistici per fare dell'opera un corpo vibrante, capace di programmare, elettronicamente o meccanicamente, geometricamente e illusoriamente in altri casi, il movimento nell'ambiente installativo o, da un punto di vista gestaltico, nello sguardo dello spettatore.

parte Apollonio, Argan, Assunto, Battisti, Crispolti, Dorfles, Garroni, Maltese, Marcolli, Menna, Pignotti, Raffa.

¹³⁷ G. Dorfles, *Il divenire della critica*, cit., p. 72.

¹³⁸ I. Mussa, *Il gruppo enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni '60*, Bulzoni editore, Roma 1976.

¹³⁹ G. Dorfles, *Il divenire della critica*, cit., pp. 71-76.

¹⁴⁰ G. Marangoni, *Notizia storica*, in *nuova tendenza 2*, cat. della mostra tenuta a Venezia presso la Fondazione Querini, Editore Lombrosio, Venezia 1963, s.p.

¹⁴¹ Per tale questione si rinvia a G. Dorfles, *Presentazione per la mostra Macchine inutili e pitture di Bruno Munari*, cit.

¹⁴² G. Dorfles, *Il divenire della critica*, cit., p. 73.

¹⁴³ Per tale gruppo si veda, almeno, il cat. della mostra *gruppo I* tenuta a Genova nel marzo del 1963, presso la Galleria Rotta, con testi di G. C. Argan, P. Bucarelli, N. Ponente, E. Battisti, G. Gatt, F. Sossi, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1963.

È in questa nuova stagione dell'arte che Gillo Dorfles si avvia alla *clandestinità della pittura* – mai del tutto abbandonata o messa da parte¹⁴⁴ – optando per un campo d'indagine legato all'estetica, alla critica e alla teoria dell'arte.

«Il periodo della mia creatività artistica», suggerisce l'autore in un testo del 1977, *L'arte fra artificio e natura* del ciclo di conferenze raccolte in *Perché continuiamo a fare e ad insegnare arte?*, «si conclude attorno ai quarant'anni circa, dopo tentativi e prove quanto mai discontinue, quando, posto di fronte al dilemma se esercitare piuttosto l'attività di critico (e di estetologo) o quella di pittore, optai decisamente per la prima»¹⁴⁵. Difatti, in questo periodo di *changement*, e dunque «tra il '55 e il '58»¹⁴⁶, Dorfles intraprende la carriera universitaria ricevendo incarichi di varia natura che si solidificano nel 1966 (anno in cui l'autore – da tempo già apprezzato dalla cultura nazionale ed internazionale – si presenta ad un concorso per la libera docenza dopo aver pubblicato un libro, *L'estetica del mito*¹⁴⁷, venuto alla luce grazie al suggerimento di *un pensatore amico dei poeti*, Enzo Paci)¹⁴⁸, con il conseguimento dell'ordinariato in Estetica.

«Quando decisi di abbracciare la carriera universitaria», ricorda ancora l'autore, «in Italia le cattedre di Estetica erano poche. All'inizio ero incerto, perché avevo la sensazione di non sapere abbastanza, soprattutto secondo un criterio ufficiale. Ogni anno mettevo a punto un

¹⁴⁴ «Se avessi detto che dipingevo quando partecipavo ad un concorso per una cattedra, di sicuro non l'avrei ottenuta». Ciò nonostante, ricorda ancora Dorfles, «la pittura mi ha sempre interessato molto, ma se ho mantenuta nascosta questa sfaccettatura della mia personalità è stato solo per ragioni pratiche. Solo quando mi sono sentito sicuro che nessuno mi avrebbe portato via la cattedra, che qualsiasi editore avrebbe accettato i miei libri, mi sono deciso a mostrare i miei quadri». (G. Dorfles, F. Puppo, *Dorfles e dintorni*, cit., p. 99).

¹⁴⁵ G. Dorfles, *L'arte fra artificio e natura*, in U. Eco, G. Vattimo, T. Maldonado, L. Ricci, G. Guglielmi, L. Veronesi, G. Dorfles, R. Barilli, M. Perniola, *Perché continuiamo a fare e a insegnare arte?*, Bologna, Cappelli, 1977, s.p.

¹⁴⁶ G. Dorfles, F. Puppo, *Dorfles e dintorni*, cit., p. 100.

¹⁴⁷ G. Dorfles, *L'estetica del mito. Da Vico A Wittgenstein*, Mursia, Milano 1967.

¹⁴⁸ «Ricordo che grazie a un suggerimento del mio amico Enzo Paci mi rassegnai a scrivere un'opera "scientifica", *L'estetica del mito*, in cui mi occupavo di Schelling, Hegel, Vico, ossia di "autentici" filosofi del passato. Era un libro "serio", accademico. Fino a quel momento mi ero occupato di argomenti meno impegnativi e contemporanei. Quella pubblicazione mi permise di ottenere la cattedra». (G. Dorfles, F. Puppo, *Dorfles e dintorni*, cit., pp. 99-100).

nuovo programma, cosa che mi consentì di lavorare con temi molto diversi: Hegel, ma anche Freud, la Body Art, le tendenze dell'estetica americana»¹⁴⁹.

2. «Il MAC», ha suggerito ulteriormente Dorfles in una bruciante risposta data a Marco Di Capua (in cui si tracciano, tra l'altro, le linee generali d'un mutamento generazionale, dell'arte e degli interessi stilistici messi in campo sul finire degli anni '50), «era», e conviene trascrivere per esteso, «un movimento astratto che si opponeva al nuovo realismo di Guttuso, Migneco, ecc. Non perché fosse politicizzato, anche Veronesi lo era, solo che lui risolveva tutte le sue tensioni ideali e civili in una pittura astratta, pura, intellettuale. Questa era la funzione del MAC. Sia io che Soldati e Munari eravamo molto legati al gruppo romano, a "Forma Uno". Eravamo amici di Dorazio, Perilli, Consagra, Accardi. Quando alla fine degli anni '50 questo tipo di schieramento cominciò a lasciare il posto all'Informale e successivamente alla Pop-art io ebbi la sensazione che il mio modo di concepire l'arte e di dipingere dovesse cessare; non mi sentivo di abbracciare da un punto di vista creativo quei nuovi modi d'espressione»¹⁵⁰.

Queste metamorfosi del mondo dell'arte – questi nuovi scenari legati, appunto, all'*Informel*, alla mercificazione e alla *spettacolarizzazione* del mondo per dirla con Debord – portano Dorfles verso una scelta: e cioè quella di lasciare il mondo della pittura (almeno da un punto di vista *attivo*, vale a dire legato a dinamiche espositive) e avanzare tra le pieghe della cultura da un'angolazione più strettamente teorica e critica. È da questa prospettiva che, ad esempio, dell'Informale – linguaggio artistico «che mi era completamente estraneo perché lo trovavo scombuscolato, poco preciso»¹⁵¹ e lontano da un progetto reale e collettivo –, Dorfles trae in salvo soltanto alcuni nomi indicativi, Rothko ad esempio, «un grande artista che però», è l'avviso dell'autore, «non si può considerare informale»¹⁵².

È la critica, ora, a nutrirsi, della sensibilità dell'arte, per analizzare e monitorare – con il supporto di una matura coscienza tecnica, cosa irrinunciabile nei percorsi e processi critici di Dorfles – i nuovi sviluppi dell'arte, dell'estetica, della teoria dell'arte, della filosofia naturalmente.

Sempre nel 1958, anno appunto decisivo per l'arte e per la critica – si pensi, ad esempio, a quel «dibattito sulla natura del giudizio estetico» tenuto a Venezia presso la Fondazione G.

¹⁴⁹ G. Dorfles, F. Puppo, *Dorfles e dintorni*, cit., p. 101.

¹⁵⁰ G. Dorfles, *Intervista come autopresentazione*, cit., pp. 101-102.

¹⁵¹ G. Dorfles, *Intervista come autopresentazione*, cit., p. 102.

¹⁵² G. Dorfles, *Intervista come autopresentazione*, cit., p. 102.

Cini, il 19 settembre, «in appendice al congresso internazionale di filosofia»¹⁵³ dove Dorfles propone, tra l'altro, un ragionamento dedicato alla *Validità e al consumo del giudizio estetico*¹⁵⁴ –, l'autore perfeziona alcuni testi di un ciclo di conferenze (le *Matchette Foundation Lectures on the Philosophy of Art*) che tenne alla Western Reserve University di Cleveland, nello stato dello Ohio, durante il 1955. Risultato di questa operazione, di verifica e approfondimento, è un volume decisamente singolare; la cui singolarità rappresenta tutti i sintomi di un processo inevitabilmente evolutivo, obsolecente, e dunque oscillante, dei gusti – individuali e collettivi – legati all'estetica, all'arte e alla critica, alla filosofia.

Con *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, licenziato appunto nel '58 per i tipi della casa editrice Lerici, Dorfles non solo apre una collana dedicata al rapporto indissolubile tra *Forma e vita*, ma pone dei problemi centrali in cui se da una parte l'opera «resulta strettamente legata al suo mezzo espressivo» – cosa già rilevata e sottolineata nel *Discorso tecnico delle arti* – ed è «condizionata», tra l'altro, «dai materiali in cui è svolta» che evidenziano l'inseparabilità «dalla sua realtà formale»¹⁵⁵; dall'altra è lo stesso rapporto del fruitore a subire delle modifiche percettive (fonte, poi, d'*incomprensione*) di fronte all'opera d'arte perché – è la tesi dominante di Dorfles – «non possiamo più parlare di arte in termini d'una *essenza* immutabile e categoriale dello spirito, ma come d'una mutevole realtà il cui stesso significato muta a seconda delle epoche, identificandosi ora con la *religione*, ora col *mito*, ora con la *società*, e la cui comprensione e incomprensione varia ampiamente d'epoca in epoca, da individuo a individuo»¹⁵⁶.

Questo criterio investigativo, dove l'autore si approssima ad alcune tesi di baudelaireiana memoria legate ad una «dualità dell'arte» che «è», per Baudelaire, «una conseguenza fatale della dualità dell'uomo» per cui il bello «è fatto di un elemento eterno, invariabile [...] e di un elemento relativo, occasionale, che sarà, se si preferisce volta a volta o contemporaneamente,

¹⁵³ U. Eco, *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano 1990, p. 56 e n. 2. A tale *Simposio sul Giudizio Estetico*, organizzato da Luigi Pareyson nel settembre 1958 appunto, parteciparono Gilson, Gadamer, Hodin, Hungerland, Wahl, Gouhier, Dufrenne, McKeon, Tatarkiewicz, Ingarden, Kuhn, «tra gli stranieri, e tra gli italiani, Guzzo, Anceschi, Calogero, Paci, Fubini, Formaggio, Dorfles, Assunto, Verra, E. Oberti, Battisti, Caramella, Petruzzellis, Ragghianti, P. Bucarelli, nonché Montale, Piovene e Venturi». Per maggiori chiarimenti sui temi trattati si rinvia a L. Pareyson, a cura di, *Il giudizio estetico*, Edizioni della Rivista di Estetica, Padova 1958.

¹⁵⁴ G. Dorfles, *Validità e consumo del giudizio estetico*, in L. Pareyson, a cura di, *Il giudizio estetico*, cit., pp. 124-126.

¹⁵⁵ G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, C.M. Lerici editore, Milano 1958, p. 21.

¹⁵⁶ G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, cit., p. 21.

l'epoca, la moda, la morale, la passione»¹⁵⁷, è, ora, al centro di un ragionamento, estetico e critico, in cui Dorfles dischiude un tragitto, legato all'arte, alla critica d'arte, all'archeologia, al «discorso attorno all'*incomprensione dell'arte moderna* e», naturalmente, «alle *oscillazioni del gusto* che spesso le determina»¹⁵⁸, dentro il quale l'*obsolescenza* e il *divenire* si fanno tracciati necessari a comprendere gli sviluppi e gli andamenti dell'arte di ogni tempo. Questo perché, l'«instabilità del gusto» ha scritto Umberto Eco nel recensire il volume di Dorfles, «vuol sempre dire instabilità delle strutture sociali di un'epoca, così come la durata e l'omogeneità di un gusto sono proprie dei periodi socialmente stabili»¹⁵⁹.

Con l'*oscillazione* Dorfles pone, dunque, una questione di lettura dell'opera – che è anche una questione legata all'eticità della critica – in cui si desumono alcuni sintomi d'un pensiero ambasciatore di dominanti teoriche che, alleviando la rigidità delle stesse dominanti, sottolineano il loro valore e la loro forza d'esistere in quanto validità teorica. In altri termini Dorfles mette a punto un principio generale che abbraccia tanto l'arte quanto la critica; una critica che – in quanto teoria – oltrepassa il tempo stesso, dell'arte e della critica appunto, per porsi come sguardo rivolto al presente e, soprattutto, come aggiornamento continuo, come continua metamorfosi in grado di ricordare il passato e di rapportarsi con le nuove linee del presente dell'arte. Un presente che è – questo il punto cruciale della teoria dorflesiana – oscillazione, metamorfosi, obsolescenza, apertura, processo continuo, aggiornamento di tecniche e materiali – e, per la critica –, di approcci e di metodi.

«Scrivendo *Le oscillazioni del gusto* dicevo proprio questo: noi abbiamo questo continuo trasformarsi sotto i nostri occhi e se non ce ne accorgiamo non riusciamo a capire quello che sta avvenendo. Il difetto dello storico dell'arte tradizionale è quello di restare fermo al periodo in cui ha studiato l'arte e dopo, ovviamente, non è stato più capace di andare avanti. Questo vale per gli storici dell'antichità ma vale anche per gli storici dell'arte contemporanea; quello che hanno studiato a venti, venticinque anni, quando ne hanno quaranta non lo capiscono già più»¹⁶⁰. E termine decisivo e risolutivo di questo discorso affrontato dall'autore è proprio

¹⁵⁷ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in «Figaro», 26, 29 nov. e 3 dic. 1863; trad. it., ora, in *Scritti sull'arte*, prefaz. di E. Raimondi, trad. it., Einaudi, Torino 1992, p. 280. La tesi di Baudelaire individua nella *modernità* il centro d'una metamorfosi continua dell'arte: «La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile» (p. 288).

¹⁵⁸ G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, cit., p. 11.

¹⁵⁹ U. Eco, *Le oscillazioni del gusto*, in «Rivista di Estetica», n. 3, Padova 1959, p. 457.

¹⁶⁰ A. Tolve, *Dialogo con Gillo Dorfles*, cit., p. 3.

oscillazione; perché oscillazione indica un modo diverso di intendere l'arte: e di percepirla, ad esempio, non solo da un punto di vista specialistico bensì anche da un punto di vista *popolare*. Per Dorfles, lettore d'un periodo fondamentale del gusto e dell'educazione del gusto – e cioè di quel dibattito inglese, densamente intricato, legato ai nomi capillari di Shaftesbury, Addison, Hutcheson, Spence, Avison, Hogarth, Hume, Burke, Gerard, Newbery, Home, Hurd, Alison, Knight¹⁶¹ –, teso, però, a ripercorrerlo e a riproporlo *al presente*, il modo attraverso il quale approcciarsi all'opera, è, appunto, oscillatorio, senza precostruzioni e preconcetti.

L'oscillazione è, così, parola d'ordine attraverso la quale il gusto (sempre soggettivo), si fa riverbero, normativa transitoria, principio metamorfosico di lettura e, particolarmente (fondamentalmente), *obsolescenza*. Cosa che sarà, a breve, con *Il divenire dell'arte* (1959), origine d'un discorso determinante ed incisivo, al quale l'autore ritornerà per riscontrare, teoricamente, ogni suo giudizio e ogni suo lavoro che, dalla parte del presente dell'arte, mira ad individuare, con cautela, le direttive di stili futuri e di future *azioni* estetiche. Non a caso Dorfles non dà mai per inciso – e non dà mai per sicuro – un determinato spazio dell'arte e della critica. Per lui l'importante è storicizzare il presente, vivere nelle cose e nei dibattiti critici; cercar di capire (e di dispiegare) gli andamenti interni, dell'arte e della critica, ma anche di alcuni luoghi familiari quali la glottologia, la linguistica, l'antropologia (particolarmente) e la sociologia, la psicoanalisi e la psicologia in generale, l'estetica, in ultimo, che per l'autore è in grado di accogliere, nel suo spazio d'azione riflessiva, materiali di lettura di differente natura. È per questo che Dorfles si reputa, ad esempio, *estetologo* e, prima ancora, *critico del gusto*: perché il gusto – la sua versatilità e la sua duttilità – è in grado di accogliere, di volta in volta, e di luogo in luogo, traiettorie e programmi differenti ed è in grado, inoltre, di percepire criticamente (e la percezione è oggetto decisivo nello studio

¹⁶¹ Una panoramica – nonché un metro dettagliato – sulle linee del *gusto* che, nel Settecento, ebbe, in Inghilterra, gli sviluppi più interessanti, o meglio, *centrali* per un discorso dedicato al *taste*, appunto, è offerta da L. Formigari, *L'estetica del gusto nel settecento inglese*, Sansoni, Firenze 1962, in cui l'autrice propone uno scenario legato tanto alle radici del dibattito quanto ai nuovi scenari incandescenti in cui vanno, via via, formulandosi, ipotesi e riflessioni, affini e finanche divergenti. Si vedano, inoltre, «per una, sia pur sommaria, bibliografia del gusto» la prima nota alla prima edizione de *Le oscillazioni del gusto* (p. 177); E. Burke, *Ricerca sull'origine delle idee de sublime e del bello*, trad. it., a cura di A. Baratono, Alessandro Minuziano Editore, Milano 1945; L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, (1926), prefaz. di G. C. Argan, Einaudi, Torino 1972; G. della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960; P. Veronesi, *Ipotesi per una filosofia del gusto*, Marsilio, Padova 1972; F. Menna, *William Hogart. L'analisi della bellezza*, 10/17, Salerno 1988.

dorflesiano) le metamorfosi del mondo della vita e, inevitabilmente, del mondo dell'arte. Perché «Il mondo della vita», per dirla con Angelo Trimarco lettore di Husserl, «dei mille significati che la riguardano, resta per tutti l'orizzonte dentro il quale si tesse la trama dell'opera»¹⁶².

Tuttavia, centrali nelle *oscillazioni del gusto*, sono anche quelle riflessioni legate all'*asimmetria*. Per Dorfles – e qui il ritorno alla pittura, al processo che si consuma nell'operatività, nella tecnica che produce l'oggetto (l'autore non abbandonerà mai questo suo *Discorso* in continua accrescimento) – l'asimmetria è *locus et logos* d'un percorso estetico, critico ed artistico, che determina non solo i sentieri di ogni attualità, ma anche quelli legati alla lettura e alla conoscenza dell'arte. Per leggere l'opera, per comprendere il contemporaneo, in pratica, bisogna accostarsi ai gusti asimmetrici, perché l'asimmetria è il nucleo di un cammino che ha segnato, per Dorfles, l'arte del Novecento, gli intrecci, inevitabili, tra l'opera e il pubblico, tra gli spazi (le gallerie, i musei, i luoghi non deputati all'arte) e i programmi, gli attriti e le alleanze strategiche.

3. Sul finire degli anni Cinquanta, e lungo tutto l'arco degli anni Sessanta del secolo scorso, si gioca una partita, nel campo dell'arte – della *ricerca creativa* – e naturalmente della critica, dapprima collocata sul piano teorico (e sul confronto *pacifico*) che apre un dibattito dedicato all'informale, alle sue digradazioni e ai suoi eventuali lasciti, e poi spostata su posizioni che saranno sempre più radicali. Arroventate da un clima metodologico (e ideologico) che genererà forti discussioni, atteggiamenti divergenti, inevitabili e risolutive scissure.

L'ingresso sulla scena italiana «di una nuova generazione – quella dei nati tra gli anni Venti e i primi del Trenta – che pure si era formata nei tempi di diffusione internazionale» dell'arte informale, ha prodotto, dunque, «un graduale spostamento dell'asse di ricerca» teso, sin dal principio, a intraprendere una strada con «impalcature ideologiche»¹⁶³ differenti.

Se l'Informale dilaga e trionfa in Europa e nel mondo – il 1960 è l'anno in cui Hartung e Fautier ricevono il premio della Biennale veneziana – proponendo un atteggiamento gestuale dilacerante (in cui la personalità dell'artista si presenta «dilaniata e scomposta, disintegrata e

¹⁶² A. Trimarco, *Il presente dell'arte*, introd. di G. Dorfles, Tema Celeste Edizione, Siracusa 1992, p. 21.

¹⁶³ C. Spadolini, *Intorno al Sessanta. Aspetti dell'arte italiana dopo l'Informale 1958-1964*, cat. della mostra tenuta ad Imola, presso i Chiostrì di San Domenico, dal 17 dicembre 1988 al 26 febbraio 1989, Electa, Milano 1988, p. 12.

schizzoide»)¹⁶⁴, intrecciato, tra l'altro, a situazioni stilistiche *ambigue*, ambigualmente legate a occasioni reazionarie e irrazionali della vita o a procedimenti che, come ha sottolineato Corrado Maltese¹⁶⁵, negano «al pensiero di *pensare*», d'altro canto, le nuove leve, recuperano una *linea analitica*, di matrice progettuale e *postcostruttivistica*, «che diventa il presupposto per un nuovo razionalismo, per un'applicazione gnoseologica o per una ritrovata vena dissacratoria»¹⁶⁶.

Mentre iniziano a delinearsi nuovi scenari di ricerca, la critica italiana svolge, simultaneamente, uno scambio di idee teso a riesaminare le linee generali dell'arte informale e a tracciare «un primo bilancio di quella che», tutto sommato, «è stata», secondo Filiberto Menna, «l'esperienza più significativa compiuta dall'arte»¹⁶⁷ tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento.

La prima inchiesta sistematica sull'informale si verifica, dunque, mentre «la critica più avvertita, e più sensibile ai mutamenti del gusto, vien segnalando già da alcuni anni l'apparizione di nuove tendenze artistiche, operanti, sia pure in modi diversi, in direzioni divergenti dall'esperienza informale»¹⁶⁸. Il dibattito si apre nel 1961, proprio quando, a Zagabria, presso la Galerje Suvremene Umjetnosti, viene offerto, con la mostra *nove tendencije*, attiva dal 3 agosto al 14 settembre, «un primo panorama europeo»¹⁶⁹ sulle contemporanee ricerche visuali.

È il numero della rivista *Il Verri*, diretta da Luciano Anceschi, a dedicare a queste problematiche estetiche, appunto, uno spazio di fertile dibattito che va dalle relazioni di Argan, Barilli, Crispolti ed Eco per giungere, poi, a tracciare una sezione dedicata alla *validità dell'informale*, con resoconti di studiosi quali Apollonio, Arcangeli, Bottari, Brandi, Bucarelli, Calvesi, Cecchi, Devoto, Lazzarini, Paci, Pensa, Russoli, Spirito, Urbani, Venturi,

¹⁶⁴ G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1959, p. 123.

¹⁶⁵ C. Maltese, *Razionalità e irrazionalità dell'arte moderna*, in «Società», n. 3, maggio 1959.

¹⁶⁶ C. Spadolini, *Intorno al Sessanta*, cit., p. 12.

¹⁶⁷ F. Menna, *Arte astratta e arte informale*, in «Letteratura», n. 58-59, De Luca Editore, Roma 1962, p. 42ss.

¹⁶⁸ F. Menna, *Arte astratta e arte informale*, cit., p. 42.

¹⁶⁹ I. Mussa, *Il gruppo enne*, cit., p. 20. Alla mostra, organizzata da «Měštrovic, Putar, Mavignier e altri», parteciparono Marc Adrian, Alberto Biasi, Enrico Castellani, Ennio Chiggio, Andreas Cristen, Toni Costa, Piero Dorazio, Karl Gerstner, Gernar von Gräevenitz, Rudolf Kämmer, Julije Knifer, Edoardo Landi, Julio Le Parc, Heinz Mack, Piero Manzoni, Manfredo Massironi, Almir Mavignier, François Morellet, Gottard Müller, Herbert Oehm, Ivan Picelj, Otto Piene, Uli Pohn, Dieter Rot, Joël Stein, Paul Talman, Günter Uecker, Marcel Wyss e Walter Zehriuger.

Veronesi, Vivaldi, Volpe, e concludere, infine, con le *relazioni dell'informale* di Assunto, Dorfles, Galvano, Sanguineti.

La discussione sull'esperienza pittorica informale (che Argan, ad esempio, definisce come «anti-design»)¹⁷⁰ apparsa sul *Verri*, si presenta – com'è facile intuire dai nomi che ne prendono parte – densa di contenuti e di concetti che, in linea di massima, se da una parte vedono «le correnti artistiche che vanno sotto il nome generico di informale» da angolazioni positive, come scossa tellurica ad un atteggiamento (sociale e artistico) di protesta alla mercificazione in cui l'uomo «è già stato travolto e inghiottito, ha già fatto massa»¹⁷¹; dall'altra, naturalmente, evidenziano un discorso negativo, di crisi, di collasso e *caduta* (di procedimenti aggreganti) dell'artista, la cui pittura, di fronte alla realtà, sottolinea Barilli, «insiste, sporge, si affaccia sul mondo»¹⁷².

Il dibattito sull'informale si gioca, così, su piani differenti. Di accettazione o negazione di statuti linguistici che Umberto Eco trasporta, ad esempio, in un circolo teorico (formulato già sul finire degli anni '50)¹⁷³, quello di *poetica dell'opera aperta*, che si configura «come proposta di un “campo” di possibilità interpretative» grazie alle quali «il fruitore» viene «indotto a una serie di “letture” sempre variabili»¹⁷⁴.

Nella vastità di questo dibattito, l'atteggiamento valutativo di Dorfles mira, fondamentalmente, a tracciare una linea sul rapporto che intercorre tra *Pittura, architettura e disegno industriale di fronte all'informale*. Un discorso che pone alcune riflessioni di fondo: partendo da un «periodo di rosee speranze in una comunione di intenti e di umori tra le

¹⁷⁰ G. C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, in «Il Verri», n. 3, giugno 1961, p. 41; confluito poi nell'omonimo volume *Salvezza e caduta nell'arte moderna. Studi e note*, Il Saggiatore, Milano 1964.

¹⁷¹ G. C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, cit., p. 7 e p. 24.

¹⁷² R. Barilli, *Considerazioni sull'informale*, in «Il Verri», cit., p. 45; ora anche in R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '50 e '60*, volume primo, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 38-54.

¹⁷³ Difatti, nel 1958, a Venezia, lo studioso partecipa al *XII Congresso Internazionale di Filosofia* con una comunicazione, *Il problema dell'opera aperta*, apparsa, poi, nei rispettivi *Atti del Congresso* (vol. VII, Sansoni, Firenze 1961, p. 139ss); poi anche in Id., *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano 1968, pp. 163-170.

¹⁷⁴ U. Eco, *L'informale come opera aperta*, in «Il Verri», cit., p. 98; ora anche in Id., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962-2006, pp. 153-184.

diverse attività artistiche della visualità»¹⁷⁵, Dorfles pone l'accento su un «divorzio» tra le arti che porta ad una *ribellione*, formale e materica, di fronte a quel «rigorismo dell'architettura post-funzionalista» e a quel «lindore sterilizzato e meccanizzato dell'oggetto industriale». Tale stato delle cose si presenta, nella riflessione messa in campo dall'autore, come uno stadio necessario forse, e *provvisorio*. «La “vera” arte», prosegue infatti Dorfles, «vuole la sua rivincita su quella che considerava un'arte utilitaria e meccanizzata, un'arte artificiale e da laboratorio, e trova questa rivincita in un ritorno al materiale naturale (l'oggetto trovato, la corteccia, il tronco d'albero, il masso) o al detrito del materiale meccanico (le lamiere contorte e rugginose, i rimasugli di fonderia, i bandoni di vecchi letti di ferro) il trionfo dunque del prodotto meccanico defunto e derelitto. È logico pensare che questa ribellione sia passeggera; oppure che porti ad una trasformazione anche nei principi di gusto e di stile che regolano e governano l'architettura e il disegno industriale»¹⁷⁶.

Tutto sommato, il giudizio di Dorfles, nei confronti dell'informale, si presenta scettico. L'informale è, per lui, «un termine che possiede una connotazione decisamente peggiorativa e che, appunto per questo, è dilagato come moda dalla facile copiabilità in ogni angolo del mondo»¹⁷⁷. È il progetto, il territorio della *sintesi delle arti* o quantomeno del parallelismo con la produzione (artigianale ed industriale), della comunione e della integrazione tra le arti, l'architettura e il design la scelta dorflesiana. Perché, in linea con quella «comunione di intenti e di fermenti» che venivano fuori dalla «antica lezione del Bauhaus», l'«opera dell'artista puro», per Dorfles, deve essere utile, servire alla costruzione di un mondo migliore o, quantomeno, creare forme in grado da offrire ventagli visivi innovativi e promotori di nuove strategie comunicative.

4. Tra il 1959 e il 1963, mentre si sviluppa un dibattito, sempre più rovente, dedicato all'arte cinetica e programmata, mentre si guardano con maggiore vivacità le influenze dei materiali proposti dalla *théorie de l'information*¹⁷⁸ e dalla cibernetica in rapporto alla *perception esthétique*, e mentre si fa sempre più attiva una riflessione sul disegno industriale, quasi a storicizzare il presente e a delineare l'attualità, Dorfles dà alle stampe alcuni libri in cui la

¹⁷⁵ G. Dorfles, *Pittura, architettura e disegno industriale di fronte all'informale*, in «Il Verri», cit., p. 188.

¹⁷⁶ G. Dorfles, *Pittura, architettura e disegno industriale di fronte all'informale*, cit., p. 190.

¹⁷⁷ G. Dorfles, *Ultime tendenze*, diciannovesima ed., cit., p. 44.

¹⁷⁸ A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris 1958; trad. it., *Teoria dell'informazione estetica*, Lerici, Roma 1969.

discussione aperta in campo artistico, nazionale ed internazionale, si fa, di volta in volta, discorso privilegiato del proprio lavoro.

Nel 1959 Giulio Einaudi pubblica, difatti, *Il divenire delle arti*: «una *continuazione* e, in certo senso, un completamento»¹⁷⁹ del *Discorso tecnico delle arti*. Richiamandosi «ad Hegel (che dei filosofi del passato è quello più moderno)»¹⁸⁰, Dorfles sottolinea, ora, l'importanza della durata, del *divenire* appunto *legato alle arti*. Il valore della metamorfosi e della successione, dell'oscillazione, del *transitorio dell'arte e della critica*, sono necessari «proprio per dire che questo divenire continuo», ha suggerito lo stesso autore, «mi pare che sia veramente fondamentale non solo per oggi, ma per tutti i tempi. Ho fatto molte volte l'esempio del Rinascimento o del Barocco eccetera. Cioè alla fine di ogni periodo è come se tutto quello che è stato fatto in quel periodo fosse sbagliato cioè c'è questa necessità di sopprimere quello che c'è stato prima per creare quello che deve venire dopo. Nella nostra epoca questo divenire è ancora più evidente»¹⁸¹.

Il divenire delle arti, pur lasciando intatta una parte della «struttura scheletrica»¹⁸² del *Discorso tecnico*, si proietta, però, in un ambiente teorico formulato *ex novo* in cui l'autore analizza il presente dell'arte, spazio irrinunciabile, per attraversare argomenti attuali quali il *simbolo*, la *percezione* e la *transizione*, la *comunicazione* e il *consumo*, il *disegno industriale*, il *cinematografo* e la *fotografia*. «Il titolo stesso di questo libro» ha suggerito Dorfles nell'incipit di una *Nota* apparsa nella IV edizione, «denuncia un preciso concetto: quello del “divenire” applicato alle arti; ossia la constatazione che l'arte è qualcosa di mutevole, di continuamente evolventesi (o anche, in alcuni periodi, involventesi), ma comunque mai alcunché di statico e di perennemente eguale a se stessa»¹⁸³.

Per catalogare o sistematizzare i flussi dell'arte, «il continuo processo metamorfotico»¹⁸⁴ che ad essi sottende e il suo inevitabile *consumo*, è necessario, dunque, per l'autore, monitorare dei *works in progress* e «ammettere che il *divenire delle arti* – o, se vogliamo, la loro *obsolescenza* (termine centrale nell'estetica dorfliesiana) – si verifichi con un ritmo così

¹⁷⁹ G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, cit., p. 15.

¹⁸⁰ A. Tolve, *Dialogo con Gillo Dorfles*, cit., p. 4; si veda anche G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, cit., p. 17, n. 1.

¹⁸¹ A. Tolve, *Dialogo con Gillo Dorfles*, cit., pp. 4-5.

¹⁸² G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, cit., p. 15.

¹⁸³ G. Dorfles, *Il divenire delle arti. Ricognizione nei linguaggi artistici*, Bompiani, Milano 2002⁴, p. 11.

¹⁸⁴ G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, cit., p. 13.

accelerato che ogni tentativo di fissarne sistematicamente le strutture si rivela quanto mai precario»¹⁸⁵.

Tuttavia, la scelta di Dorfles resta legata ad una *evoluzione* umana; e cioè ad un progresso dell'arte che si proietta in un progresso della tecnica e della vita. «L'arte di cui dobbiamo valerci e senza la quale non potremo evolvere e progredire, dovrà essere», così, «un'arte integrale e integrata, che sia il substrato stesso della vita globale dell'uomo»¹⁸⁶.

Se questa visione *diveniristica* dell'arte permette a Dorfles di condurre fino in fondo la sua linea investigativa che, rivolgendosi ad una vasta gamma di territori, promuove un meccanismo in cui l'*obsolescenza* e il *consumo* sono, appunto, al centro del discorso concepito, con le *Ultime tendenze nell'arte d'oggi* pubblicato da Feltrinelli nel 1961 (con una tiratura di ben 25.000 esemplari), l'autore sistematizza definitivamente un ragionamento in cui le linee del presente e dell'attualità, appunto, sono monitorate e storicizzate istantaneamente non per «tracciare un'ennesima estetica», ma piuttosto, avvisa lo stesso autore nella *Premessa*, per «“fissare”, prima che sia troppo tardi (e, oggi, il “troppo tardi” viene di solito anche “troppo presto”) certe mie esperienze critiche attorno a quella pittura e scultura da me considerate come più autentiche e rappresentative per i nostri giorni, così come esse si vengono svolgendo e ramificando sotto i nostri occhi»¹⁸⁷.

Considerato come un vero e proprio *best-seller* dell'arte contemporanea, *Ultime tendenze* – giunto oggi alla sua diciannovesima edizione *aggiornata e ampliata* – cristallizza i «movimenti che si sono svolti negli ultimissimi tempi»¹⁸⁸, attraverso una elasticità mentale – nata sotto il segno *dell'Oscillazione* e del *Divenire* – che mira a sottolineare e storicizzare una visione lungimirante, dell'arte e della critica, destinata ad un ineluttabile processo metamorfosico.

Da un'analisi sul rapporto tra *Segno e gesto nella pittura contemporanea* che «invoca dei legami col Zenismo»¹⁸⁹, alla parabola dell'*Informale. La pittura “materica”* poi, in cui collocare Tapies e Burri per l'importanza data, appunto, al materiale; *La “pittura d'azione”* in cui prevale «la interessantissima figura di Jackson Pollock» che Dorfles tratteggia – ricordandone un incontro – come «uomo massiccio e dalla barba irsuta che mi stringeva a sé in un abbraccio un po' ebbro che ancor oggi mi perseguita; come mi perseguitano certe sue

¹⁸⁵ G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, cit., p. 13.

¹⁸⁶ G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, cit., p. 284.

¹⁸⁷ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 5.

¹⁸⁸ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, p. 13.

¹⁸⁹ G. Dorfles, *Ultime tendenze*, diciannovesima ed., cit., p. 215.

immagini violente e aggrovigliate che sembrano aver inglobata tutta l'atmosfera di confusa esaltazione e di eroica impotenza d'una America da poco risvegliatasi all'arte»¹⁹⁰. *La pittura spaziale* di Fontana, le linee della scultura, *materica e simbolica*, *l'arte neoconcreta* e *l'arte cinetica*, per giungere, infine, alle *Nuove correnti figurative* quali il *gruppo Cobra*, *l'art brut* e il *neo-dada* di Rauschenberg, Jasper Johns, Enrico Baj.

Le *Nuove tendenze* del 1961 storicizzano, dunque, il presente, proponendo un asse osservativo che si dispiega tra le trame di «alcuni degli aspetti e degli esperimenti più caratteristici della pittura e della scultura d'oggi: ossia di quel periodo che si è venuto svolgendo sotto i nostri occhi nella decade che va dal 1950 al 1960»¹⁹¹. È proprio in questo libro che Dorfles, analizzando e consegnando alla scrittura le linee artistiche dell'attualità, si presenta come uno dei *primi interlocutori critici*¹⁹² di un'arte, quella *cinetica e visuale*, che «si afferma e diffonde» proprio «verso la fine degli anni cinquanta, in concomitanza con l'Informale e, in parte, come opposta polarità nei confronti di questo»¹⁹³.

La partita si gioca, ora, tra *lo spontaneo e il programmato*: e cioè tra l'informale, «doloroso monologo con la materia che», avvisa Italo Tommasoni, «non è alterità né proiezione ma solo testimonianza diretta dell'esserci», e quello che, viceversa, si presenta come «struttura, attività progettante, verifica metodologica»¹⁹⁴ di un mondo in cui all'esperienza umana dello spazio si amalgama la tematica della temporalità.

«È di questi ultimi tempi», suggerisce Dorfles nelle *Ultime tendenze*, «una netta ripresa, da parte anche di artisti giovanissimi, d'un genere di pittura che vuol contrapporsi nettamente, tanto ai giochi informali e tachisti come a quelli del segno e del gesto mediante una più meditata ricerca dei valori essenziali della percezione visiva»¹⁹⁵.

Con l'arte programmata si assiste, così, non solo ad una «nuova ripresa di esperimenti dinamici nelle arti visuali», ma anche ad una «ossessione del “tempo” – sia come durata che come coefficiente d'un continuum spazio temporale –» in cui si formula e si privilegia, spesse

¹⁹⁰ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, p. 81.

¹⁹¹ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, p. 178.

¹⁹² Cfr. L. Vergine, a cura di, *L'ultima avanguardia. Arte programmata e cinetica 1953/1963*, cat. della mostra tenuta a Milano, presso il Palazzo Reale, dal 4 novembre 1983 al 27 febbraio 1984, Mazzotta, Milano 1983.

¹⁹³ F. Menna, *Arte cinetica e visuale*, in «L'Arte Moderna», n. 114, Vol. XIII, p. 202.

¹⁹⁴ I. Tommasoni, *Lo spontaneo e il programmato*, prefaz. di G. C. Argan, laboratorio delle arti, Milano 1970, pp. 1-2.

¹⁹⁵ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, cit., p. 113.

volte, la produzione meccanica e in serie. Ma, questa produzione (o progettazione) meccanica, tendendo ad accostare l'opera d'arte «da presso agli oggetti prodotti dall'estetica industriale, dal disegno industriale»¹⁹⁶ naturalmente, potrebbe ridurre l'arte, osserva Dorfles, «a un elemento prodotto meccanicamente» tanto da poterle togliere «di colpo», questo il dubbio mosso in definitiva dall'autore, «tutto il vasto territorio dell'inconscio, dell'impulso automatico, dell'espressione libera e irrazionale: l'unico territorio che ancora sia rimasto parzialmente indenne dall'intervento della macchina, dal controllo della tecnica, dall'abominio della statistica»¹⁹⁷.

Tuttavia è proprio questa riflessione che porta Dorfles, sulla stregua di un'affermazione goetheiana in cui «Auch das Unnatürlichste ist Natur»¹⁹⁸, ad optare «per il sopravvivere d'un'arte "manuale" che potrà ben coesistere con un'arte meccanica, limitata», però, «alla produzione di oggetti industriali. E non ci dispiace di considerare», apostrofa ancora l'autore, «piuttosto il disegno industriale come un sottoprodotto architettonico, anzi che la pittura e la scultura come un sottoprodotto dell'industria»¹⁹⁹.

Insomma, in un periodo in cui si acuisce il dibattito sul *rapporto uomo-macchina*²⁰⁰ e la natura pare, per dirla con Apollinaire, ormai *atterrata*²⁰¹; ovvero tra lavoro manuale e lavoro meccanico, tra forma artificiale e fattura naturale, tra «il bello d'arte» e «il produrre, in quanto naturale» aveva suggerito Hegel²⁰² in tempi non sospetti, tra *Artificio e natura*²⁰³, appunto

¹⁹⁶ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, cit., pp. 127-128.

¹⁹⁷ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, cit., p. 128.

¹⁹⁸ *Goethe's Werke*, nach der Ausgabe letzter Hand und dem Nachlasse, verfertigt von C. Th. Musculus, unter Mitwirkung des Hofraths und Bibliothekars Dr. Riemer, Stuttgart und Tubingen, Berlin 1867, vol. XXXVI, «Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen», p. 218, *Die Natur*.

¹⁹⁹ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, cit., p. 128.

²⁰⁰ G. Dorfles, *L'oggetto industriale modificato e il rapporto tra uomo-macchina*, in «Edilizia Moderna», n. 85, 1964; ora anche in G. Dorfles, *Design. Percorsi e trascorsi*, Lupelli, Milano 1996, pp. 55-59.

²⁰¹ G. Apollinaire, *Meditations esthétiques. Les peintres cubistes*, Eugène Figuière, Paris 1913; trad. it., *I pittori cubisti (con una lettera di Picasso sull'arte)*, a cura di G. Peri, Le Tre Venezie, Padova 1945, p. 13.

²⁰² G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert, in Id., *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, vol. II, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1998; trad. it., *Lezioni di estetica. Corso del 1823 nella trascrizione di H. G. Hotho*, introd. e cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 10ss.

²⁰³ G. Dorfles, *Artificio e natura*, Einaudi, Torino 1968.

(dibattito nato in seno a ritmi di un «indirizzo tecnocratico dominante la *Weltanschauung* agli inizi del secolo»)²⁰⁴, la critica, la teoria dell'arte e l'estetica, tendono, intrecciate in uno stesso cammino riflessivo, ad analizzare, trovare risposte e prediligere (anche), di volta in volta, strade diverse in cui incentivare o, viceversa, deprezzare gli entusiasmi artistici mostrati nei confronti del procedimento meccanico, tecnologico, scientifico.

Individuando proprio nel design «una volontà integratrice»²⁰⁵ – è il parere di Silvano Tintori che, come Menna, ricorda le linee generali proposte dall'*integrazione estetica* di Rosario Assunto – in grado di trasformare il materiale artistico in prodotto estetico (utile ad un miglioramento sociale), la critica d'arte vede negli svolgimenti artistici, nelle attività e nei programmi di gruppo proprio una risposta ottimistica ad uno scenario che, dallo «sviluppo delle correnti informali in pittura e in scultura» al massiccio «incremento dei “mass media” come strumento di comunicazione visuale dell'umanità» alla stessa «evoluzione del disegno industriale e dell'architettura dopo (...) la fase del funzionalismo internazionalistico»²⁰⁶, cercava nuove risposte ad una crescente e dilagante «*esthétisation du monde moderne*»²⁰⁷ in cui quei «due termini-chiave per giungere ad una retta interpretazione dell'arte odierna»²⁰⁸, *comunicazione, consumo* diventano, insieme a *simbolo* – è ancora una volta Dorfles a dirlo²⁰⁹ – la nuova *trinità* di un panorama linguistico in cui «la meccanizzazione del mondo moderno» incide, sempre più, «non solo sulla componente sociale ed economica della vita umana, ma anche sulla componente estetica»²¹⁰.

5. Dalle utopie del socialismo volontaristico, ovvero dalle prime analisi della società industriale proposte da Owen con la sua *New Harmony* al manifesto di Marx ed Engels apparso nel 1848, per attraversare, poi, il modello di Nikolaus Pevsner secondo cui componenti eterogenee – che vanno dalla politica all'economia alla ricerca – tendono alla

²⁰⁴ G. Dorfles, *Oggetto naturale e oggetto artificiale*, p. 35.

²⁰⁵ S. Tintori, *Cultura del design. Un profilo dell'arte e della tecnica nella storia della civiltà*, Tamburini Editore, Milano 1964, p. 3.

²⁰⁶ G. Dorfles, *Pittura, architettura e disegno industriale di fronte all'Informale*, cit., p. 188.

²⁰⁷ D. Huisman, G. Patix, *L'esthétique industrielle*, Presses Universitaires de France, Paris 1961, p. 2.

²⁰⁸ G. Dorfles, «*Comunicazione e Consumo*» nell'arte d'oggi, in «Azimuth», n. 1, Milano 1959, s.p.; poi anche in *Azimuth & Azimut. 1959: Castellani, Manzoni e...*, a cura di M. Meneguzzo, cat. della mostra tenuta a Milano, dal 12 giugno al 15 luglio 1984, presso il Padiglione d'Arte Contemporanea, Mondadori, Milano 1984.

²⁰⁹ G. Dorfles, *Simbolo, comunicazione, consumo*, Einaudi, Torino 1962.

²¹⁰ G. Dorfles, *Tecnica e arte*, in «Civiltà delle Macchine», anno 1, n. 5, sett. 1953, p. 30.

formazione di un vero e proprio *patrimonio culturale*²¹¹, per approdare, successivamente, alle origini del movimento moderno con *The Great Exhibition* di Londra del 1851²¹² e il pensiero riformatore inglese. E ancora, la rivoluzione industriale negli Stati Uniti (spazio *neotecnico* secondo Tintori); il programma – pratico e teorico – di Ruskin e quello del suo «difensore accanito»²¹³, William Morris, che, opponendo a una produzione massificata e mercificata la creatività dell'individuo e i vantaggi di un lavoro d'*équipe*, vide nel ritorno al lavoro artigiano il mezzo necessario per superare l'alienazione del lavoro capitalistico. L'*Art Nouveau*²¹⁴, poi, con le tesi di Henry Van de Velde e Muthesius. L'ipotesi raziocinante del capitalismo sociale, ed infine, le avanguardie europee; Mondrian, *Walter Gropius e la Bauhaus*, particolarmente, che, in questo scenario legato alla progettazione e alla realizzazione dell'opera in serie, gioca un ruolo teorico decisivo²¹⁵.

Queste premesse storiche – addizionate ad importanti sviluppi artistici sorti nel dopoguerra (ad alcune linee tracciate dal MAC, in particolare a Milano), alla nascita dell'ADI – Associazione per il Disegno Industriale, a decisive analisi teoriche come quella di Argan sulla Bauhaus del '51²¹⁶, quella di Villiger sull'*Industrielle Formgestaltung* del '57²¹⁷, *La vie étrange des objets* di Rheims del '59²¹⁸ (volendo restare in ambito europeo), a tutta una scia di articoli apparsi su riviste nazionali ed internazionali e, infine, a mutamenti socio-economici in cui l'intervento «*esclusivo della macchina*» si fa determinante – portano Dorfles, e alcuni altri,

²¹¹ Per tali questioni si veda N. Pevsner, *The pioniers of Modern Design. From W. Morris to W. Gropius*, Faber & Faber, London 1936; trad. it., *I pionieri del movimento moderno. Da W. Morris a W. Gropius*, Rosa e Ballo, Milano 1945.

²¹² Per maggiori approfondimenti si rinvia al cat. della mostra *The Great Exhibition. London 1851. The Art-Journal Illustrated Catalogue of The Industries of All Nations. A facsimile of the 1851 edition dedicated to his Royal Highness Prince Albert*, reprinted by David & Charles (Publishers) Limited, Shouth Devon House – Newton Abbot Devon, USA 1970.

²¹³ F. Menna, *Appunti per una storia del Disegno Industriale*, Edizioni Hermes, Napoli 1965, p. 23.

²¹⁴ S. T. Madsen, *Sources of Art Nouveau*, Wittenborn, New York, 1956.

²¹⁵ Un'ampia panoramica sulle vicende storiche del design è stata offerta, tra le varie ricostruzioni, in S. Tintori, *Cultura del design. Un profilo dell'arte e della tecnica nella storia della civiltà*, cit.

²¹⁶ G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit.

²¹⁷ R. Villinger, *Industrielle Formgestaltung*, P.G. Keller, Wintetrthur 1957.

²¹⁸ M. Rheims, *La vie étrange des objets. Histoire de la curiosité*, Paris, Plon 1960; trad. it., *L'affascinante storia del collezionismo*, Bolaffi, Torino 1964.

a sistematizzare e organizzare un discorso sul disegno industriale in cui l'oggetto adempie «oltre che ad una funzione pratica-utilitaria, anche ad una estetica»²¹⁹.

Una documentazione su questa traiettoria riflessiva dedicata, appunto, al design, in Italia, «non può che muovere dal nome di Gillo Dorfles», ha evidenziato Paolo Fossati, perché Dorfles è, sin da subito, «fra i più attivi a elaborare, informare e puntualizzare in questo settore»²²⁰ che accomuna tutta una serie di interessi – socio-economici, storico-artistici, antropologici e psicologici – ad un ambiente, quello dell'estetica naturalmente, in grado di disegnare una mappa multivoca sullo stato delle cose, sull'attualità. E proprio con *Il disegno industriale e la sua estetica* apparso nel 1963 e riedito, poi, nel '72 con il titolo *Introduzione al disegno industriale* (seguito da un sottotitolo significativo, *Linguaggio e storia della produzione di serie*), Dorfles – che nel '61 aveva introdotto in Italia *l'antico e classico volume* di Herbert Read dedicato al rapporto tra *Art and Industry*²²¹ e aveva curato nel '58 la voce Design per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*²²², e che, tra l'altro, già nel 1954 aveva offerto un solido contributo (con Argan, Paci, Rogers ed altri) agli *Atti del congresso sul disegno industriale alla X Triennale di Milano*²²³ – sottopone a scansione critica quello che definisce come «l'incontro della funzionalità con la forma»²²⁴. Si tratta, naturalmente, del disegno industriale, della sua estetica appunto, e dei mille nuovi quesiti che questa materia di studio

²¹⁹ G. Dorfles, *Il disegno industriale e la sua estetica*, Cappelli Editore, Bologna 1963, p. 9.

²²⁰ P. Fossati, *Il design in Italia 1945-1972*, Einaudi, Torino 1972, p. 151.

²²¹ H. Read, *Art and Industry*, Faber, London 1934; trad. it., *Arte e Industria*, con un saggio introduttivo di G. Dorfles, Lerici, Milano 1961.

²²² *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1958. Tale settore è stato trattato dall'autore anche per il fascicolo *Disegno industriale* della collana «L'arte moderna», Fabbri, Milano 1967. Va ricordata, inoltre, almeno la monografia su Marco Zanuso autore, tra l'altro, della poltrona “woodline” prodotta dalla artflex nel 1964. (G. Dorfles, *Marco Zanuso designer*, editalia, Roma 1971).

²²³ *Atti del congresso sul disegno industriale alla X Triennale di Milano*, Triennale di Milano, Milano 1954. Al congresso, tenuto dal 28 al 30 ottobre 1954, vi presero parte, tra gli altri, F. Aars, G. C. Argan, G. Dorfles. L'integrale trascrizione stenografica degli interventi è stata ora pubblicata nel volume *La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale di Industrial Design. Triennale di Milano, 1954*, Skira, Milano 2001. Si veda anche *L'Ente nazionale per l'artigianato e le piccole industrie, E.N.A.P.I., alla 10. triennale*, Milano, agosto-novembre 1954, introduzione di Ezio Donatini, Tip. Squarci, Roma 1955.

²²⁴ G. Dorfles, *Introduzione al disegno industriale. Linguaggio e storia della produzione di serie*, Einaudi, Torino 1972, p. 15.

legata alla serialità pone in un mondo che si trasforma: e non con le richieste e gli orientamenti ideologici volti alla *ricostruzione* del dopoguerra²²⁵ (con una gamma di valori burocratici ben articolata e mortificante), quanto piuttosto, in un fiorente dibattito, tra *industrial design*, architettura e arti visive, che, vivacizzandosi su varie riviste di settore, vuole *costruire una società*.

Aprondo un ventaglio di riflessioni (teoriche ed esemplari) che attraversano il problema del *team-work* e quello del *marketing*, il concetto di *styling*, l'*epifenominia della moda*, l'*instabilità*, l'idea di

fuori serie e di *piccola serie*, il *plagio* e l'*imitazione*, il significato di *standardizzazione*, di *scadenza del valore*, di *mascheratura* estetica dei meccanismi funzionali²²⁶ Dorfles si pone, così, come capostipite di un ragionamento – attraversato anche da Paolo Tedeschi a Buenos Aires (luogo d'incontro privilegiato con la cultura milanese e con il Movimento per l'Arte Concreta) con un'analisi sulla *genesis de las formas y el diseño industrial*²²⁷ – in cui l'arte e la tecnica, la scienza e la tecnologia dei materiali, l'architettura e l'industria, «il problema della “forma della merce”» – ha suggerito Tomàs Maldonado riesaminando le linee storiche del disegno industriale – e il «processo di determinazione»²²⁸ ad essa connesso, si incrociano, si sovrappongono o finanche, altre volte, amalgamano.

Dorfles è, così, assieme a Filiberto Menna [che pubblica, nel 1962, una *Inchiesta sull'Industrial Design*²²⁹ (invitando studiosi, critici, architetti, artisti, a riflettere, partendo da

²²⁵ Tale problematica è stata ampiamente trattata in C. Luperini, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Ideologie Edizioni, Roma 1971.

²²⁶ G. Dorfles, *Introduzione al disegno industriale*, cit.

²²⁷ P. Tedeschi, *La genesis de la forma y el diseño industrial*, Editorial Universitaria, Buenos Aires 1962; trad. it, *Disegno industriale*, Edizioni Calderini, Bologna 1965.

²²⁸ T. Maldonado, *Disegno industriale: un riesame. Definizione Storia Bibliografia*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 11. Il saggio di Maldonado riproduce, «con alcune varianti» – spiega l'autore nell'*Avvertenza* – «il testo della voce *Disegno Industriale* della Enciclopedia del Novecento della Treccani, di prossima pubblicazione» (la data da intendere è, naturalmente, il 1976). (p. 5).

²²⁹ F. Menna, *Inchiesta sull'Industrial Design*, Quaderni di Arte Oggi, Roma 1962. Dello stesso autore si vedano anche i saggi *Il consumatore, un Proteo dalle mille teste*, in «Rassegna della Istruzione Artistica», n. 4, 1967; *Disegno industriale e arte moderna*, in «Il gatto Selvatico», agosto 1960; *Design e integrazione estetica*, in «Arte Oggi», n. 10, 1961; *Design, comunicazione estetica e mass media*, in «Edilizia Moderna», n. 84, gennaio 1965. I quattro saggi sono stati inseriti, poi, in un volume dedicato a Marcello Rumma, Id., *la regola e il caso. architettura e società*, ennesse editrice, Roma 1970.

cinque domande di base, sul design)], con il quale deciderà di condividere anche le pagine che Marcatre dedica al design²³⁰, il primo a sistematizzare lo stato attuale di una materia di studi altamente versatile e quanto mai controversa in cui il piano estetico «implicque», sempre «une harmonie intime entre la caractère fonctionnel et l'apparence extérieure»²³¹.

Architettura e industria di Ciribini, *Il disegno industriale* di Gio Ponti, *Progettazione artistica per l'industria* e *Design e società* di P. Spadolini, *La funzione sociale del design* e le *Tre ipotesi sul design* di P. A. Cetica, lo studio sul *Disegno industriale* proposto da Tedeschi, gli *Elementi di tecnologia dei materiali* offerti da Zanusso, Renzo Piano e Lucci, *Il disegno industriale italiano 1928-1981* in cui Enzo Fratelli traccia *Quasi una storia ideologica* sulla stregua dell'*Estetica del profitto* di Laurent Wolf²³². Sono soltanto alcuni degli studi che, nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta del XX secolo, hanno attraversato problematiche legate al disegno industriale, forma di «pedagogia estetica»²³³ (suggerisce Menna) che intreccia territori diversi per tendere – tra ottimismo e forti problematiche etico-sociali – ad una *estetizzazione* del mondo; ad un territorio in cui l'apparenza e l'apparente, il *simbolo*, la *comunicazione* e il *consumo*, il *neorito* e il *neomito*, la moda [*La moda della moda* appunto, e *La (nuova) moda della moda*] – ha suggerito ancora una volta Dorfles in tempi non sospetti –,

²³⁰ Il nome di Filiberto Menna appare, per la prima volta, nel numero 11/12/13, subito dopo il passaggio della rivista dall'editore genovese Vitone che continua ad occuparsi della rivista con una redazione periferica, a Lericci di Milano. Si veda *Di. Disegno industriale*, a cura di G. Dorfles, redattore F. Menna, in «Marcatre», n. 11/12/13, Lericci, Milano 1964, p. 378ss.

²³¹ D. Huisman, G. Patric, *L'esthétique industrielle*, cit., p. 37.

²³² G. Ciribini, *Architettura e industria*, Tamburini, Milano 1958; Ponti G., *Il disegno industriale*, La Rinascente, Milano 1958; P. Spadolini, *Progettazione artistica per l'industria* e *Design e società*, Universitaria, Firenze 1960 (dispense); P. A. Cetica, *La funzione sociale del design*; LEF, Firenze 1963; Id., *Tre ipotesi sul design*, LEF, Firenze 1964; M. Zanusso, R. Piano, R. Lucci, *Elementi di tecnologia dei materiali come introduzione allo studio del design*, Tamburini, Milano 1967; P. Fossati, *Il design in Italia. 1945-1972*, cit.; E. Fratelli, *Il disegno industriale italiano 1928-1981 (Quasi una storia ideologica)*, CELID, Torino 1983; L. Wolf, *Idéologie et production: le design*, Editions Anthropos, Paris 1972 (trad. it, *Estetica del profitto. Ideologia e produzione: il design*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1974). Per una più ampia e completa panoramica si vedano, almeno, F. Fortini, *Dieci inverni*, Feltrinelli, Milano 1957 (e in particolare la voce *Disegno industriale*); G. C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965; B. Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari 1966; Id., *Design e comunicazione visiva*, Laterza, Bari 1968; Id., *Artista e Designer*, Laterza, Bari 1971; E. Mari, *Funzione della ricerca estetica*, Edizioni di Comunità, Milano 1970.

²³³ F. Menna, *Inchiesta*, cit., p. 7.

rappresentano le grandi manovre di un ragionamento sempre più legato al collasso della manualità, alla perdita dell'*aura*²³⁴, all'elogio della meccanicità e meccanicizzazione dell'arte, alla sua inevitabile (e sempre più incalzante) *obsolescenza*.

6. Dai suoi primi passi (e dal retroterra storico)²³⁵, per giungere, naturalmente, al suo inevitabile sfiorire, l'arte programmata, analizzata dall'interno (e proprio attraverso metodologie estetiche che assorbono procedimenti meccanici, tecnologici e scientifici), pare, in molti esami teorici e riflessivi – «uno degli scogli sui quali s'arena e s'arenerà molta critica d'arte»²³⁶ ha sottolineato Dorfles in un accorgimento lungimirante –, come una guida generale dalla quale partire per ritrovare nuove forme utilizzabili, in campi diversi, che vanno dal design all'industria, dall'architettura all'urbanistica.

Esplosa nei primissimi anni Sessanta del Novecento, l'arte programmata si presenta, in generale, nei *giudizi* della critica, come un territorio di dibattito in cui artisti e critici, teorici dell'arte, filosofi ed estetologi, analizzano le *occasioni del tempo*²³⁷, per tracciare una linea attuale. L'arte, «insieme alla sua compagna di strada, la critica»²³⁸, tende a leggere ed inglobare un tessuto eterogeneo in cui la scienza e le nuove tecnologie sviluppano strade sempre più aperte a scongiurare un regresso e a promuovere una coscienziosa «evoluzione», ha suggerito Argan nella relazione d'apertura al *XII convegno internazionale di artisti, critici e studiosi d'arte* tenuto a Verrucchio dal 28 al 30 settembre 1963, che si prospetta «anche sul piano sociale, perché il progresso della società è il progresso della cultura, e il progresso della cultura è il progresso delle discipline che la compongono»²³⁹.

²³⁴ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, cit.

²³⁵ Si veda, per tale questione, F. Popper, *Origins and development of kinetic art*, Studio Vista, London 1968; trad. it., *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Einaudi, Torino 1970.

²³⁶ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, cit., p. 128.

²³⁷ U. Apollonio, *Occasioni del tempo. Riflessioni, ipotesi*, Studio Forma, Torino 1979. Si veda particolarmente i saggi *Ipotesi su nuove modalità creative* (1962) e *Ricerche di strutturazione dinamica della percezione visiva* (1964) ivi confluiti.

²³⁸ F. Menna, *Critica della critica*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 11.

²³⁹ G. C. Argan, intervento d'apertura, s.t., in *12° convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte. rimini-verrucchio-riccione 1963*, Grafiche Gattei, Rimini 1963, p. 10. Al convegno vi presero parte, in apertura, Argan, Aguilera Cerni, Francastel, Flarer, Spirito. Tra i relatori, in ordine di intervento, Ceccato, Restany, Morpurgo, Assunto, Lazzarini, Genovese, Gatt, Borsari, Maccagnani, Ponente, Tagliaventi, Fatouros, Menna, Tommasoni, Battolini, Mastrolonardo. Con interventi finali di

Ora, proprio in questo periodo in cui nascono i gruppi, la critica si muove (accompagnando l'arte e cercando – è, ancora, la linea arganiana – di lavorare su uno stesso piano discorsivo) su un tavoliere teso a costruire un futuro progettuale positivo e fecondo²⁴⁰.

Disegnando, da una parte il *destino* dell'arte, dall'altra, l'irriducibile desiderio di rintracciare il progetto (e la progettualità presente e futura) legato a quel costante ripiego nei luoghi tracciati dall'astrattismo di Mondrian, dal Bauhaus e dai suoi figli, dalle avanguardie russe e da tutto un filone che segna linee artistiche legate al sociale, e, in differente misura, alla politica, Argan e una schiera di critici a lui legati, apre un discorso che va *Oltre l'informale* per tracciare una fittissima trama di luoghi ed occasioni in cui è la critica (e la teoria), la sua militanza nei luoghi della vita, e l'arte stessa in quanto critica, ad assolvere l'impegnativo compito di riunire il mondo della cultura e quello socio-politico ad un progetto comune.

Il *XII convegno internazionale di artisti, critici e studiosi d'arte* di Verrucchio il cui scopo «è quello di portare un contributo di studio e di ricerca in riferimento alla problematica dell'arte contemporanea»²⁴¹ e anche ai più ampi problemi della funzione critica, insieme alla IV Biennale di San Marino, tenuta poco prima, dal 7 luglio al 7 ottobre negli spazi del Palazzo del Kursal, mostrano, assieme al numero 12 de «Il Verri» dedicato, appunto, a queste vicende, una frattura irrimediabile tra alcuni critici legati ad Argan e dunque alle *ricerche gestaltiche* che per Dorfles «potranno (...) costituire», forse «le opere d'arte future»²⁴², e «quei critici», ha avvisato Trimarco ricostruendo e analizzando la lavagna storica di questa rottura, «che, con intenzioni, motivazioni e argomenti differenti, hanno sostenuto le ragioni della Nuova figurazione»²⁴³, una tendenza che ha voluto mediare le istanze del realismo con un linguaggio pittorico contemporaneo, autonomo sia nei confronti del realismo socialista che delle poetiche informali²⁴⁴.

Arroyo, Barilli, Boldini, Bueno, Cadoresi, Carluccio, Guerrieri del Binomio sperimentale P, Gruppo 1, Massironi del Gruppo 1, Gruppo Tempo 3, Operativo r, J. le Pac del Groupe de recherche d'art visuel, Marussi, Mestrovic, Mikro, Popper, Restany, Vedova, e una tornata, in chiusura, con Francastel, Spirito e Argan.

²⁴⁰ Cfr. R. Barilli, *L'estate delle mostre*, in «Quindici», n. 4, sett.-ott. 1967, ora anche in Id., *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '70*, volume secondo, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 22-30.

²⁴¹ 12° convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte, cit., p. 4.

²⁴² G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, cit., p. 113.

²⁴³ A. Trimarco, *Filiberto Menna*, cit., p. 10.

²⁴⁴ Tra i maggiori protagonisti di questo movimento, che sono cresciuti nell'ambito del realismo esistenziale dell'immediato dopoguerra, rappresentando con immagini crude un disagio esistenziale e

La frattura si apre proprio nel '63, «quando si è posta», con la IV biennale sammarinese²⁴⁵, «la questione “dopo l'informale”»²⁴⁶.

Così, è proprio la *Biennale di San Marino* – «confusa e contraddittoria»²⁴⁷, a detta di Crispolti che ne attacca, senza mezzi termini, le linee generali e gli artefici – ad essere la pietra miliare dello scandalo, definitivamente agostato, poi, nel 1967, con «il convegno di Amalfi, *Lo spazio nell'arte oggi, che*», è ancora Trimarco a suggerirlo, «fa da viatico all'*Impatto percettivo*, la mostra curata da Boatto e Menna, quale seconda Rassegna internazionale di pittura di Amalfi»²⁴⁸. E proprio ad Amalfi «sono assenti, per motivi diversi, ma, io direi, convergenti», è il parere finale di Trimarco, una schiera di critici legati, appunto alla nuova figurazione, alle *Nuove Prospettive della pittura italiana*²⁴⁹ e alle *Alternative attuali*²⁵⁰ – che si consumano nel

sociale, si ricordano, almeno, Francis Bacon, Alberto Giacometti, e, tra gli italiani, Gianfranco Ferroni, Giuseppe Guerreschi, Vespignani.

²⁴⁵ Tale evento ebbe l'impronta determinante di Giulio Carlo Argan che, nel ruolo di Presidente della Commissione giudicatrice, propose di circoscrivere la partecipazione solo ai «più rinomati artisti, pittori e scultori che agiscono oltre l'informale» e alla quale parteciparono 146 artisti, fra i quali Christo, Dorazio, Kounellis, Rotella, Schifano, Turcato.

²⁴⁶ A. Trimarco, *Filiberto Menna*, cit., p. 10.

²⁴⁷ E. Crispolti, *Neoconcretismo, arte programmata, lavoro di gruppo*, in «Il Verri», n. 12, anno, VIII, Feltrinelli, Milano 1963, p. 21.

²⁴⁸ A. Trimarco, *Filiberto Menna*, cit., p. 9.

²⁴⁹ E. Crispolti, a cura di, *Nuove Prospettive della pittura italiana*, cat. della mostra tenuta a Bologna, presso il Palazzo di Re Enzo, nel giugno del 1962, Alfa Edizioni, Bologna 1962. Il catalogo critico si presenta a cura di R. Barilli, M. Calvesi, D. Courir, E. Crispolti, A. Emiliani, O. Ferrari, E. Tadini, R. Tassi, con una presentazione di F. Arcangeli e testimonianze di G. Culatelli, U. Eco, F. Lodoli, P. Raffa, E. Sanguineti, C. Vivaldi.

²⁵⁰ Le edizioni delle *Alternative Attuali*, tenute nel Castello Spagnolo de L'Aquila (1962, 1963, 1965, 1968), sono state curate, tutte, da Enrico Crispolti; le prime due (1962 e 1963), comprendenti anche sezioni di architettura, a cura di Sandro Benedetti e Paolo Portoghesi, con un *Omaggio a Quaroni*, sono state cocurate con Antonio Bandera. Per una maggiore chiarimento in merito alle mostre de L'Aquila si veda, tra l'altro, E. Crispolti, *Un invito alla mobilità. Contro una critica del pregiudizio e dell'idealismo*, in «Marcatre», anno I, numero 1, Vitone Editore, Genova 1963, pp. 69-76. In tale articolo l'autore sottolinea la propria linea investigativa – che si pone come «una saggistica in forma espositiva», e cioè come una linea di «riflessione e informazione» –, e, naturalmente, la propria presa di posizione nei confronti delle altre iniziative, legate ai gruppi artistici, e anche nei confronti di Argan che, a quanto pare, risulta assente nel dibattito critico suscitato dalle mostre aquilane. «La critica», si legge, «(...) ha risposto, nel complesso, in modo vivo, dialettico e polemico; ed è il risultato al quale

Castello Spagnolo de L'Aquila, in vari appuntamenti, dal 1962 al 1968 –, «Sanguineti e Crispolti e Tadini e Vivaldi e Del Guercio, cioè, quanti potevano portare voci diverse e dissonanti»²⁵¹.

La decisione presa da Argan a San Marino – dove i primi premi sono assegnati ex aequo al Gruppo N e al Gruppo Zero, e invece il secondo al Gruppo Uno – scatena un vero putiferio nel campo dell'arte e della critica. «Si è giunti», si legge nelle motivazioni, «alla conclusione che uno dei fenomeni più interessanti dell'arte contemporanea è il costituirsi di gruppi omogenei e di ricerca nell'ambito della metodologia della visione e delle relative possibilità di operazione estetica»²⁵².

Ad infiammare gli animi sono due articoli dedicati alla *ricerca gestaltica*²⁵³ e al rapporto tra *Forma e formazione*²⁵⁴ che Argan pubblica sul «Messaggero» per confermare la propria posizione. Un terzo articolo, dedicato alle *ragioni dei gruppi*²⁵⁵, fa da viatico, poi, al convegno di Verrucchio in cui Argan sottolinea, ancora una volta, e con fermezza, quale deve

maggiormente, come organizzatori, si poteva aspirare. Vi sono comunque anche assenze dal dibattito, e qualcuna anche notevole, per la persona o per la sede, come, ad esempio», è questo, probabilmente, l'incipit dello screezio, «quella di Argan – che ci si poteva ragionevolmente attendere interessatissimo da molti temi della mostra, da Fontana, almeno a Quaroni, alla nuova architettura, ai “gestaltici” degli anni Trenta – e quella dell’“Unità” (Micacchi)». (p. 70 e p. 74). Per una dettagliata analisi e comparazione degli eventi promossi da Crispolti si vedano *Alternative attuali. Rassegna internazionale architettura, pittura, scultura d'avanguardia. Omaggio a Burri, retrospettiva antologica 1948-1961*, cat. della mostra (luglio-settembre 1962), a cura di A. Bandera, E. Crispolti, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1962; *Alternative attuali 2. Rassegna internazionale di pittura, scultura, grafica. Omaggio a Magritte, opere 1920-1963. Omaggio a Mirko, opere 1932-1964. Omaggio a Baj, opere 1950-1965*, cat. della mostra (agosto-settembre 1965) a cura di E. Crispolti, Lerici, Milano 1965; *Alternative attuali 3. Rassegna internazionale d'arte contemporanea. Retrospettive antologiche. Omaggio a Savinio, Delvaux, Reggiani*, cat. della mostra (luglio-settembre 1968) a cura di E. Crispolti, Centro Di, Firenze 1968. Si veda anche *Alternative attuali. Abruzzo 87*, cat. della mostra, a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 1987.

²⁵¹ R. Barilli, *Informale oggetto comportamento*, cit., p. 23; cit. in A. Trimarco, *Filiberto Menna*, cit., p. 9.

²⁵² Dichiarazione pubblicata in *Oltre l'informale*, cat. della mostra tenuta a San Marino, dal 7 luglio al 7 ottobre 1963, presso il Palazzo del Kursal, Grafiche Gattei, Rimini 1963, p. 71.

²⁵³ G. C. Argan, *La ricerca gestaltica*, in «Il Messaggero», 24 agosto 1963.

²⁵⁴ G. C. Argan, *Forma e formazione*, in «Il Messaggero», 10 settembre 1963.

²⁵⁵ G. C. Argan, *Le ragioni dei gruppi*, in «Il Messaggero», 21 settembre 1963.

essere il ruolo della critica d'arte, e quale importanza deve avere la militanza critica nei confronti dell'arte e della società.

Tra consensi, dissensi e assensi, inasprimenti e chiarimenti d'intenti, le puntate del dibattito attraversano un vasto ventaglio di luoghi – quotidiani, riviste di settore –, occasioni e dibattiti, tra i quali, ad esempio, quello «tenutosi la sera di lunedì 2 dicembre 1963 presso l'Istituto Nazionale di Architettura nella sede di Palazzo Taverna, con la partecipazione di Argan, Corrado Maltese, Manfredo Massironi, Emilio Vedova e Bruno Zevi»²⁵⁶.

Le accuse si muovono, per la maggiore, nei confronti di Argan e della sua azione critica intesa non come valore ma, «come funzione» perché, «se l'arte è funzione», comunica Argan, anche la critica non può non essere, appunto, una funzione, in vista di alcuni «problemi funzionali comuni» sia all'arte che alla critica. Spazio riflessivo, questo, in cui «l'arte deve avere una componente critica, la critica», viceversa, «una componente creativa»²⁵⁷. La linea proposta da Argan mira a generare, così, una critica rivolta al presente dell'arte; in grado, cioè, di analizzare e verificare ciò che accade nell'attualità, di essere essa stessa azione e funzione «per l'agire presente»²⁵⁸, assieme all'arte, in un mondo che necessita di chiarimenti, viatici da seguire e attività didattica da dispiegare.

Il dibattito si accende sulle pagine che il quotidiano «L'Avanti!» dedica alla questione dal 20 ottobre 1963, con un articolo di Nello Ponente, per giungere, attraverso attacchi e polemiche di una serie di artisti romani²⁵⁹ (che hanno protestato contro Verrucchio accusando la critica

²⁵⁶ Un'antologia dei vari interventi è stata pubblicata, con il titolo *La ricerca estetica di gruppo*, in «Marcatre», anno I, numero 4-5, Vitone Editore, Genova 1963, pp. 9-22.

²⁵⁷ G. C. Argan, *La funzione della critica*, in «Marcatre», anno I, numero 1, Vitone Editore, Genova 1963, p. 26.

²⁵⁸ G. C. Argan, intervento senza titolo, in *Oltre l'informale*, cat. della mostra, cit., p. 12.

²⁵⁹ Gastone Novelli, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Toti Scialoja, Carla Accardi, Pietro Consagra, Antonio Corpora, Piero Dorazio, Umberto Mastroianni. Sono, questi, gli artisti che pubblicano una serie di articoli in cui si accusa alla critica in genere, e ad Argan in particolare, di utilizzare «un costume critico divenuto perentorio al punto da voler intervenire nel vivo dell'arte nel momento stesso del suo elaborarsi o progettarsi, per tracciare schemi sbrigativi e addirittura imporre direttive e programmazioni»; di esprimere, inoltre, «affermazioni critiche che hanno assunto la perentorietà di un giudizio e addirittura di una sistemazione storica e non appartengono», tra l'altro, «all'esame critico, ma piuttosto al manifesto artistico». (*Le tentazioni della critica. Lettera degli artisti romani*, in «Marcatre», anno I, n. 1, cit., p. 28). «Noi», si legge, ancora nella lettera indirizzata esplicitamente ad Argan, «riteniamo che il Prof. Giulio Carlo Argan, che ha presieduto il Convegno di Verrucchio, ha assunto in questi ultimi tempi un atteggiamento critico

in generale, e Argan in particolare, di voler indicare a priori i programmi della ricerca) e di critici d'arte, al 3 gennaio 1964, giorno in cui viene pubblicato un articolo di Argan, rivolto a Pieraccini, direttore del quotidiano, che spiega – con rammarico – non solo la propria posizione nei confronti dell'arte gestaltica ma anche il proprio rincredimento nei riguardi di «una lunga e non costruttiva polemica»²⁶⁰ che, da un punto di vista più strettamente riflessivo, dilaga anche su riviste di settore quali *Marcatre*, *Arte Oggi*, *Il Verri*.

È proprio sul numero 12 del *Verri*, apparso nel giugno del 1963, dedicato alle vicende di gruppo, alla situazione *Dopo l'informale* e, naturalmente, alla nuova figurazione, che il clima si fa sempre più rovente e si verifica una definitiva presa di posizione, una *convergenza* di pensiero, appunto. Tra *problemi*, *poetiche* e *protagonisti*, questo numero del *Verri*, in cui appare già una prima analisi sulla Pop Art, segna tutti *I pericoli di una situazione* – è il sintomatico titolo utilizzato da Dorfles per il suo intervento introduttivo – alla quale prendono parte, e si scontrano, Calvesi e Tadini, Crispolti che, sotto il segno di un proprio programma e di un risentimento personale²⁶¹, vede la linea gestaltica come «una moda», una «epidemia»²⁶², Menna che ricuce rigorosamente lo scenario storico, il dibattito, le mostre e gli interventi critici più significativi²⁶³, Barilli e Sanguineti che richiama «alla memoria i dati e le date della (...) storia artistica più recente»²⁶⁴, Vivaldi, Boatto e Marisa Volpi.

Così, in questo *Fächer* di interventi, il testo introduttivo di Dorfles pare essere incisivo e prezioso; soprattutto nell'indicare un percorso, critico ed estetico, che, tra i pro e i contro, tra

incompatibile con la sua funzione di studioso e di storico dell'arte». (p. 28). Per tale questione si veda anche I. Mussa, *il gruppo enne*, cit., e particolarmente l'appendice dedicata a *Le polemiche sui gruppi*, pp. 351-379.

²⁶⁰ G. C. Argan, *Le ragioni di G. C. Argan*, in «L'Avanti!», 3 gennaio 1964; ora in I. Mussa, *il gruppo enne*, cit., p. 378.

²⁶¹ Per maggiori chiarimenti in merito si veda E. Crispolti, *Un invito alla mobilità. Contro una critica del pregiudizio e dell'idealismo*, cit.

²⁶² E. Crispolti, *Neoconcretismo, arte programmata, lavoro di gruppo*, cit., p. 24. Attraversando un precedente storico che vide Lionello Venturi, «assieme a qualche critico francese», legato ad una «moda più ufficiale», quella, appunto, del procedimento «“astratto-concreto”», Crispolti accusa e biasima, con un po' di spocchiosità, «quanti oggi accettano l'epidemia neoconcreta o neocostruttivista, soltanto perché Argan sembra aver ora deciso per questa tendenza!». E aggiunge, con diletteggio, che tale «epidemismo della moda dipende sempre dalla fortuna di un esempio ufficiale: non è così» chiude, infine, l'autore, «proprio anche nella moda dell'abbigliamento?» (p. 24).

²⁶³ F. Menna, *Simbolo e memoria nell'arte d'oggi*, in «Il Verri», cit., pp. 68-83.

²⁶⁴ E. Sanguineti, *Per una nuova figurazione*, in «Il Verri», cit., p. 100.

le varie posizioni e tra i vari «modi», naturalmente «autentici di “dire qualcosa”»²⁶⁵, e, specialmente, contro «coloro che, già da anni, stavano in agguato nella speranza di vedere risorgere la loro diletta “arte figurativa”»²⁶⁶, mantiene una integrità di contenuti e una autonomia critica capace di riunire tutti sotto il segno di una arte rinnovata, qualunque essa sia, grazie alla quale «finalmente potranno dormire in pace i paesaggini e le bottigliette, i nudini e le viscere sanguinanti di qualche nostalgico “del vero”»²⁶⁷.

Proiettando il proprio asse riflessivo in una visione futurologica, Dorfles ammonisce, infine, una «sempre più evidente situazione “alternativa”» che «riguarda non l’artista creatore, ma il fruitore, o meglio l’acquirente – fruitore che, venuto in possesso dell’opera, ne diventa lo schiavo e l’adoratore». In questo scenario il germe non è, dunque, l’opera d’arte in sé, quanto piuttosto una «mentalità feticizzatrice» che, tra *senso comune e inesattezza, Civiltà e (inciviltà) dell’immagine*, azione consumistica, *consumo delle immagini e comunicazione artistica*²⁶⁸ appunto, potrebbe «coinvolgere anche gli individui più lucidi e coscienti, gli stessi critici, gli stessi artisti, riflettendosi pertanto sullo stesso processo creativo che, talvolta, crea il feticcio prima dell’opera; crea il simulacro prima dell’immagine»²⁶⁹.

Luogo di ritrovo e di dibattito sull’arte programmata e cinetica, è, ancora una volta, nel 1966, la rivista «Il Verri» con un numero, organizzato e curato da Dorfles, interamente dedicato all’arte programmata, appunto, e alle vicende eterogenee che, con essa, si consumano sul (e nel) piano artistico internazionale. Chiamando a sé una schiera di critici, studiosi e artisti – Max Bense, Paolo Bonaiuti, George Rikey, William C. Seitz, Filiberto Menna, Getulio Alviani, Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi – Dorfles propone, con questo nuovo numero del *Verri*, un discorso più riflessivo e meno acceso, teso, cioè, ad approfondire la questione con alcuni contributi che dispiegano – da punti di vista differenti (critico-storico, psicologico, estetico-cibernetico, artistico) – il problema d’un’arte

²⁶⁵ G. Dorfles, *I pericoli di una situazione*, in «Il Verri», cit., p. 5.

²⁶⁶ G. Dorfles, *I pericoli di una situazione*, cit., pp. 4-5.

²⁶⁷ G. Dorfles, *I pericoli di una situazione*, cit., p. 6.

²⁶⁸ Il saggio, *Il consumo delle immagini e la comunicazione artistica*, apparso per la prima volta nel volume *Gruppo 63*, Feltrinelli, Milano 1964, è stato pubblicato, successivamente, in G. Dorfles, *Senso e inesattezza nell’arte d’oggi*, eleggi edizioni, Roma 1971. In tale occasione Dorfles, in linea con il pensiero espresso, sul fruitore *distratto* (Benjamin) e *disattento* (Adorno), nel suo intervento sui *pericoli* della situazione attuale, ribadisce, con fermezza, che il vero problema attuale «prima ancora che un problema di creazione», è «un problema di atteggiamento del pubblico, non educato, e forse, non educabile» (p. 27).

²⁶⁹ G. Dorfles, *I pericoli di una situazione*, cit., p. 6.

tesa all'interdisciplinarietà e ad una ricerca, ad una costruzione, ad una «più o meno esatta *predeterminazione progettuale*» che va a sottolineare, per Dorfles, «un periodo di “capovolgimenti percettivi”» dei quali bisogna tener conto per comprendere non solo lo stato attuale dell'arte ma anche «molti settori della nostra esistenza e della nostra esperienza».

«Ecco perché non basta constatare fenomeni come (per fare solo qualche esempio): l'*anisotropia del nostro spazio psicologico*, o l'*indeterminatezza del nostro schema corporeo*, l'*ambiguità di figura-fondo* di tante immagini plastiche, o l'*eidetismo* di molta fantasia infantile, e ancora la presenza di *percezioni di causalità* nel movimento di oggetti del tutto astratti, e via dicendo,... per avere “la coscienza tranquilla”. Ma bisogna anche che l'uomo, attraverso esperienze creative – vuoi spontanee, vuoi provocate – e attraverso lo studio di tali esperienze, divenga cosciente di codeste sfumatissime ma effettive modificazioni del nostro *Dasein* percettivo»²⁷⁰.

7. A rendere ancora più intricato il panorama artistico e critico degli anni Sessanta, è l'avanzare di una squadra di artisti americani che, nella tarda primavera del 1964 – proprio mentre si sovrappongono e si scontrano le parabole sulle procedure adottate dai gruppi artistici (e stesso anno in cui Herbert Marcuse pubblica, a Boston, *One-Dimensional Men*²⁷¹) – approdano a Venezia, durante la XXXII Biennale. Infatti, con la Biennale del '64, durante la quale si realizza un progetto teso ad invitare i musei del mondo a dare un resoconto sul panorama dell'arte internazionale, arriva a Venezia la brezza della pop art. *Museo dei musei* è, appunto, il disegno della Biennale. E intento principale è quello «di conservare alla mostra un carattere di vivace attualità», ha scritto nella sua *Introduzione* il Segretario generale Gian Alberto Dell'Acqua, grazie ad un «Comitato di esperti preposto all'iniziativa» (composto, questo, da Argan, Lasaigne, Martin, Penrose, Rewald, Apollonio e lo stesso Dell'Acqua), che «ha ritenuto opportuno considerare esclusivamente opere di pittura e di scultura eseguite non prima del 1950, entrate a far parte», naturalmente, «del patrimonio dei Musei per acquisto o donazione»²⁷².

²⁷⁰ G. Dorfles, *Preambolo all'arte programmata*, in «Il Verri», *L'arte programmata*, a cura di G. Dorfles, n. 23, Feltrinelli, Milano 1966, p. 3, 7 e 8.

²⁷¹ H. Marcuse, *One-Dimensional Men. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston 1964; trad. it., *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, introd. di L. Gallino, Einaudi, Torino 1967.

²⁷² G. A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *XXXII biennale internazionale d'arte venezia*, cat. della mostra tenuta dal 20 giugno al 18 ottobre 1964, bozza di stampa, p. XVII.

«Quanto ai criteri della scelta», si legge, ancora, nel testo di Dell'Acqua, «(...) era ovviamente possibile seguire una duplice via: o richiedere in prestito ai Musei singole opere, sulla scorta di un'indagine preliminare a largo raggio già da tempo compiuta, e comporre così un'antologia dell'arte contemporanea in cui il contributo delle varie raccolte si fondesse in un preordinato disegno d'insieme; oppure invitare un gruppo di Musei ad esporre ciascuno una propria selezione, ritenuta a giudizio dei responsabili di essi particolarmente significativa ed atta a caratterizzare la fisionomia delle diverse raccolte. Delle due formule», conclude Dell'Acqua, «è stata scelta dal Comitato di esperti, e accettata dalla Presidenza della Biennale, la seconda, come più consona alle finalità della mostra e oggettivamente meglio giustificabile, grazie all'intervento critico dei direttori degli Istituti chiamati a partecipare all'iniziativa»²⁷³.

Con la *XXXII esposizione internazionale veneziana* si assiste, così, da una parte ad un importante programma progettuale attuato sotto il titolo di *Arte d'oggi nei Musei*, dall'altra, all'approdo del freddo cinismo e dell'indifferenza della *pop art* che sarà, di lì a breve, centro di accesi dibattiti e inchieste chiarificatrici.

«Per la prima volta, nella storia della Biennale di Venezia», scrive Alan R. Solomon, Direttore del Jewish Museum di New York, per presentare la sua linea selettiva (che Castelli definisce «a very intelligent organization»)²⁷⁴, «la rassegna americana viene presentata sotto il patrocinio ufficiale della United States Information Agency, che ha incaricato il Jewish Museum di organizzare la mostra di quest'anno».

«Nel momento attuale», suggerisce ancora Solomon, e conviene citare per esteso, «gli europei si rendono conto della continuità dell'influsso americano nelle arti, esercitato per la prima volta dalla generazione degli impressionisti astratti e ora portati avanti, con vitalità rinnovata, da un'altra generazione di artisti che seguono molte vie diverse». Le opere di questi nuovi «pittori e scultori post-astratti», avvisa Solomon, sono state esposte ovunque, e «accolte», in Europa, «con entusiasmo dalla critica e con vasti consensi dal pubblico» tant'è che tutti, oggi, «riconoscono che il centro mondiale delle arti si è spostato da Parigi a New York».

²⁷³ G. A. Dell'Acqua, *Introduzione*, cit., pp. XVII-XVIII.

²⁷⁴ L. Castelli, intervista rilasciata a Paul Cummings, il 14 maggio 1969, in *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, <http://www.aaa.si.edu/>.

«Nella storia della nostra cultura», apostrofa infine Solomon per concludere il proprio rapporto introduttivo, «questo è un momento cruciale, e senza dubbio, durante l'estate, la nostra esposizione a Venezia susciterà molte polemiche»²⁷⁵.

Divisa in due sezioni, *Four Germinal Painters* e *Four Younger Artists*, sei dei quali «legati all'asse Castelli-Sonnabend»²⁷⁶, l'esposizione americana – Jasper Johns, Morris Louis, Kenneth Noland e Robert Rauschenberg da una parte e, dall'altra, Jim Dine, John Chamberlain, Claes Oldenburg e Frank Stella, artisti di ultima generazione, che si sono affermati verso il 1958-59 – «a causa del numero e del rilevante formato» delle opere «inviate d'oltre oceano», ha reso «necessario» l'allestimento della sezione *Germinal* progettata e realizzata da Leo Castelli e Ileana Sonnabend – è, questa, la dichiarazione data da Dell'Acqua all'*insolita e straordinaria* vicenda – «in alcuni locali dell'ex Consolato degli U.S.A.», a San Gregorio, «posti nel centro della città sul Canal Grande e agevolmente accessibili ai visitatori dell'Esposizione»²⁷⁷. E proprio ad uno degli artisti accolti nell'ex Consolato americano, Robert Rauschenberg, viene assegnato, infine, il premio riservato a un artista straniero. Difatti, con l'opera *Kite* del 1963, una delle sue famose *combine paintings* che sovverte l'ordine delle cose, Rauschenberg ottiene il *Leone d'Oro*²⁷⁸.

8. Il *Leone d'Oro* attribuito a Rauschenberg, l'esposizione di opere fuori dal *territorio* della Biennale²⁷⁹, e, soprattutto, il particolare l'atteggiamento provocatorio mostrato da Solomon, la

²⁷⁵ A. R. Solomon, *Stati Uniti d'America*, in *XXXII biennale internazionale d'arte venezia*, cit., pp. 274-275.

²⁷⁶ A. Jones, *Leo Castelli*, cit., p. 259.

²⁷⁷ G. A. Dell'Acqua, *Introduzione*, cit., pp. XXI.

²⁷⁸ «Gran parte del merito del trionfo europeo di Rauschenberg, che ebbe il suo apice alla Biennale di Venezia», ha evidenziato Alan Jones, «va a Ileana» Sonnabend «che aveva lavorato ben “oltre la voce del dovere”, per dirla con le parole dello stesso Rauschenberg. Ileana aveva fatto conoscere Rauschenberg in tutto il continente e, molto prima del riconoscimento ufficiale conferito a Venezia, quest'artista americano era già diventato un punto di riferimento per un'intera nuova generazione di artisti europei. (A. Jones, *Leo Castelli*, cit., p. 262).

²⁷⁹ «Quanto fu premiato Rauschenberg», ha ricordato Leo Castelli, «orse un problema: non poteva essere premiato un artista che non esponesse negli spazi veri e propri della Biennale. Quindi, all'ultimo momento portammo un dipinto di ciascun artista esposto nel consolato nell'atrio del padiglione principale. Fu costruito un tetto di plastica nel caso piovesse. Ora, Rauschenberg non era più fuori dai confini della Biennale e quindi poteva ricevere il premio. La cosa fece molto scalpore. Io fui influenzato di aver influenzato la giuria, il che era ovviamente assurdo, perché non era possibile

tempesta di articoli apparsi sui vari quotidiani che parlano di misteriosi *complotti* e hanno «imbastito» un «previsto processo»²⁸⁰, le linee generali di una nuova visione artistica di stampo marcatamente americano. Sono, questi, alcuni dei nuclei di base di un discorso di più ampia natura di cui, certo, la pop art (*un'arte creata al momento e per il momento* che Dorfles inserisce in un *panorama oggettuale* che serve «a imparare a vedere il mondo»)²⁸¹ e il suo *behavior* – orientato, fondamentalmente, verso la demistificazione dei prodotti e dell'ideologia che individua nei *mass media* il proprio maggior veicolo – segnano un legittimo punto di riflessione critica e teorica. A sollecitare, nel settembre dello stesso anno, una inchiesta apparsa in un numero doppio del trimestrale *Arte Oggi*, è, appunto, «la presa di posizione del Commissario del Padiglione degli Stati Uniti d'America, Alan R. Solomon, il quale rinunciando euforicamente al buon gusto dell'ospite», ha mosso «affermazioni» parecchio «categoriche». A questa prima sollecitazione se ne aggiunge, però, una seconda, legata, questa, all'esigenza di «un discorso critico più vasto, di cui Pop Art, Nuova Astrazione e Arte Programmata, sono in definitiva solo aspetti unilaterali e in movimento»²⁸². All'inchiesta – per la quale sono state rivolte a critici e studiosi di arte contemporanea tre domande generali – vi partecipano Argan, Assunto, Boatto, Crispolti, Dorfles, Garroni, Menna, Pignotti, Raffa, Venturoli e, infine, il direttore della rivista, Guido Montana. Design di elicotteri e di automobili, cibernetica e biologia nucleare, il mondo della fumettistica e del cinema, i rotocalchi e la pubblicità, l'estetica delle macchine, la cultura popolare insomma. Sono, questi, alcuni dei nuovi *strumenti del comunicare*, per dirla con il sociologo canadese Marshall McLuhan – che pubblica, proprio nel 1964, un libro

influenzare la giuria. In realtà, il fatto era che Rauschenberg a quel tempo era molto conosciuto in Europa. Aveva esposto a Parigi nelle gallerie di Corder e di Ileana Sonnabend. Era molto famoso e veniva considerato dagli artisti più giovani come una specie di celebrità, mentre negli Stati Uniti aveva ricevuto molti meno riconoscimenti. Quello che sembrò il frutto di orchestrazioni e manovre segrete era semplicemente un fenomeno naturale. C'era un consenso generale a favore di Rauschenberg e quindi è normale che fosse premiato. Il premio della Biennale fu un grande evento per lui. Era la prima volta che un americano vinceva il premio della Biennale per la pittura. Questo non fece altro che confermare quello che sapevamo già tutti quanti» (in A. Jones, *Leo Castelli*, cit., p. 260; si veda anche l'intervista rilasciata a Paul Cummings, cit., in cui il gallerista ricorda, in più momenti, le vicende della Biennale del '64).

²⁸⁰ Testo di presentazione senza titolo e senza firma, in *Arte Oggi*, anno VI, n. 21 (doppio), Roma, settembre 1964, p. 3.

²⁸¹ G. Dorfles, *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino 1965, p. 182.

²⁸² Testo di presentazione senza titolo e senza firma, in *Arte Oggi*, cit., p. 4.

(*Understanding Media*) in cui analizza l'impatto dei *mass media* nella *società moderna* –, con cui «il processo creativo di conoscenza» si estende «all'intera società umana» tramite l'acquisizione delle nuove tecnologie e dei nuovi *media*²⁸³. Tale processo di mutamento radicale che invade la società contemporanea è, naturalmente, il centro del dibattito che dall'arte si sposta sul piano critico e teorico.

Ed è proprio dall'incontro tra arte e *cultura* dei mass-media, che negli anni Sessanta, dopo una breve esperienza inglese²⁸⁴, matura, negli Stati Uniti, una nuova forma d'arte popolare, la Pop Art appunto, che, in netta contrapposizione con l'eccessivo intellettualismo dell'Espressionismo astratto, rivolge la propria attenzione agli oggetti, ai miti contemporanei – ai *nuovi miti* e ai *nuovi riti*, suggerisce tempestivamente Dorfles –, ai linguaggi della società dei consumi e al loro culto.

Ora, se da una parte Argan non condivide «il tono presuntuoso e grossolano dell'introduzione alla mostra» e si *ostina*, senza mezzi termini, a negare «agli eroi della *Pop-Art* [...] di essere in rapporto con esperienze europee» sottolineando, infine, che, se proprio deve parlarsi di *rapporto* questo è soltanto «ricalco o prelievo, non relazione storica» per il semplice fatto che «il carattere della *Pop-Art* è la svalutazione o la negazione del procedimento operativo»²⁸⁵, Assunto giustifica la linea estetica della pop art configurandola all'interno di un discorso riflessivo che protesta e «denunzia» la società dei consumi (ma senza proporre, tutto sommato, «alcun riscatto da tale negatività»)²⁸⁶. Boatto, che nell'ottobre dello stesso anno è a New York per «una frequentazione diretta dell'ambiente artistico attorno alle gallerie di Leo Castelli e di Sidney Janis»²⁸⁷ – viaggio dal quale, nasce, poi, un libro, *Pop Art in USA*, che pubblica nel 1967 – inquadra il disegno della nuova generazione artistica americana nella «*realtà dei consumi*», in un mondo, cioè, «dominato dalle cose dove l'uomo dilapida tutte le sue energie per consumare il più alto numero possibile di immagini e di oggetti [...]»²⁸⁸.

²⁸³ M. McLuhan, *Understanding Media. The extensions of man*, The new american library, New York 1964; trad. it., *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società di massa*, il Saggiatore, Milano 1967, p. 9ss.

²⁸⁴ Per tale questione si vedano, almeno, U. M. Schneede, *Pop Art in England. Anfänge einer neuen Figuration 1947-63*, Kunstverein, Amburg 1976; L. Alloway, M. Livingstone, *Pop art U.S.A. – U. K. America and British Artists of the '60s in the '80s*, Tokyo 1987.

²⁸⁵ G. C. Argan, intervento senza titolo, in *Arte Oggi*, cit., p. 15.

²⁸⁶ R. Assunto, intervento senza titolo, in *Arte Oggi*, cit., p. 16.

²⁸⁷ A. Boatto, *Pop Art in U.S.A. Dichiarazioni di Dine, Johns, Lichtenstein, Rauschenberg, Rosenquist, Segal, Warhol*, Lerici Editori, Milano 1967.

²⁸⁸ A. Boatto, intervento senza titolo, in *Arte Oggi*, cit., p. 18.

Crispolti – che sottolinea, ancora una volta, la propria *linea aquilana* – è convinto, dal canto suo, «che la storia creativa della pittura corra per vie celate e sparse, e non certo per i viali delle facili mode e dei distintivi»²⁸⁹. Mentre Garroni mira «ad una più seria concretezza semantica» e Pignotti, Raffa, Venturoli, ognuno a suo modo, puntualizzano sul massiccio ed invadente inserimento delle manovre *mass-mediatiche*, Menna, ricostruendo le linee generali della Biennale veneziana, rivisita il «panorama artistico odierno» individuando una «tipicità delle tendenze artistiche “pop” e “programmate”» dentro un territorio di ricerca che «deriva dal fatto che esse prendono finalmente atto di una condizione antropologica generale caratterizzata in modo sempre più determinanti dallo sviluppo tecnologico e dalle sue manifestazioni fondamentali, e cioè da una parte dalla produzione industriale e dall'altra dai consumi di massa»²⁹⁰.

La riflessione di Dorfles, in questo primo resoconto – al quale segue, nell'immediato, un ventaglio di *Testimonianze sulla 32a Biennale* apparso sul numero doppio, otto-nove, della rivista «Il Ponte»²⁹¹ –, è legata, ancora una volta, ad un pensiero lungimirante in cui, se da una parte l'autore trova «futile cercar di rintracciare in antiche esperienze dadaiste europee il primo germe dell'attuale pop-art statunitense», dall'altra, *crede* «che, effettivamente, per quanto riguarda la pop-art soltanto in questa nazione», l'America, appunto, «si sia giunti ad un punto di precisazione e di maturazione di gran lunga superiore a quella delle analoghe esperienze europee». Affermando, infine, che soltanto in «questo grande paese» la «*Junk-culture*, la cultura di massa, che conduce alla mummificazione e museificazione dell'oggetto, trova [...] un terreno fertilissimo»²⁹² e una espressione quanto mai audace e naturale.

Ora, proprio all'interno di questi nuovi risvolti artistici, sociologici ed antropologici, Dorfles, legato visceralmente ad un «pulsante presente»²⁹³, avvia un discorso legato a preamboli estetologici e teorici, in cui è incline ad evidenziare alcuni errori di fondo nei quali inciampa

²⁸⁹ E. Crispolti, intervento senza titolo, in *Arte Oggi*, cit., p. 23 e p. 25.

²⁹⁰ F. Menna, intervento senza titolo, in *Arte Oggi*, cit., p. 35.

²⁹¹ All'inchiesta, aperta da Lamberto Pignotti (che aveva già promosso un primo spazio riflessivo su «Arte Oggi»), vi presero parte G. C. Argan, R. Assunto, E. Baj, R. Barilli, R. Barletta, E. Battisti, A. Boatto, C. Brandi, P. Bucarelli, A. Bueno, S. Bussotti, P. E. Carapezza, P. Castaldi, G. Colacicchi, G. Dorfles, G. Guerreschi, L. Lattanzi, C. Maltese, F. Menna, E. Miccini, G. Montana, A. Moretti, G. Novelli, G. Politi, P. Raffa, P. Restany, R. Salvini, M. Venturoli, L. Vergine e C. Vivaldi. Per tale frusta di interventi si veda la *Testimonianza sulla 32a Biennale*, in «Il Ponte», anno XX, n. 8-9, agosto-settembre 1964, La nuova Italia, Firenze 1964, pp. 1067-1153.

²⁹² G. Dorfles, intervento senza titolo, in *Arte Oggi*, cit., pp. 27-28.

²⁹³ G. Dorfles, *Horror pleni. La (in)civiltà del rumore*, Castelveccchi, Roma 2008, p. 25.

molta critica contemporanea. L'errore principale attorno al quale ruotano problematiche incisive ed incidenti è, per Dorfles [impegnato già a sottolineare non solo l'importanza dell'«elemento cinetico» che «impera» nella civiltà dei consumi, ma anche, e soprattutto un traffico di sollecitazioni sensoriali, «di rapida percezione (e di rapida sintesi)» in cui «viene (...) ottusa la nostra capacità di diligente e pacata osservazione e di costante memorizzazione»], anzitutto «continuare a credere che “arte” sia soltanto quella che si venera nei musei o nelle sale da concerto, mentre oggi l'arte – anche se viziata, commercializzata, e avvilita da ragioni economico-politiche – è proprio quella che viene diffusa dai *mass media* e che viene prodotta con sistemi industriali». Un'accelerazione, quella *mass-mediatica*, che, entrando nei circuiti dell'arte, ed essendo elemento germinale per la stessa opera d'arte, porta l'uomo, per Dorfles, ad un «dominio dell'istantaneo», e, da un punto di vista più strettamente artistico, alla «mancanza d'un ubi consistam nella vertiginosa rotazione degli eventi non consentirà l'approfondimento e il compiuto godimento dell'opera artistica»²⁹⁴.

Insomma, per Dorfles il nodo centrale delle vicende artistiche ed estetiche che si presenta negli anni Sessanta del ventesimo secolo, è quanto mai legato a nuovi assetti di matrice socio-antropologica estremamente complessi. Assetti in cui *la grande famiglia degli oggetti d'uso comune* si inclina ad una nuova visione del mondo dove il *Dasein* si fa *Design*, lo spettacolo della vita quotidiana massificata si gonfia di postulati tecnologici, l'arte si arricchisce di elementi assunti dal mondo dell'industria e delle nuove forme di comunicazione visiva, di *nuovi riti* e di *nuovi miti* della società. Di una contemporaneità, appunto, «che è perennità perché è “fuori dal tempo” e che è quindi “magica” o “mitica” che dir si voglia, in quanto assume la caratteristica atemporalità tipica di ogni mito»²⁹⁵.

9. L'Arte cinetica e programmata, o «gestaltica», il *New-Dada*, la *Pop Art* americana (che Dorfles definisce – nei *Nuovi riti, nuovi miti* – arte *oggettuale*) e il suo *dark side*, la *Graffiti Art*, naturalmente, che acquista una consapevolezza soltanto nel 1972, anno in cui il sociologo Hugo Martinez organizza una prima mostra, *United Graffiti Art*, negli spazi del City College di New York. Il *Nouveau Réalisme*. Il gruppo *CoBrA*, le sterzate temporali messe in campo da una linea estetica che prende come modello il teatro e il corpo. L'*Happening* e l'*Environment*, *Fluxus* e Joseph Beuys, la *performance* e la *Body Art*, il *Wiener Aktionismus*, le ricerche *Gutaj*. E poi, contemporaneamente, quasi a corrodere – ma, certo, a criticare dall'interno – le

²⁹⁴ G. Dorfles, *Il consumo delle immagini e la comunicazione artistica*, in «De Homine», n. 5-6, 1963; ora in Id., *Senso e inesattezza*, cit., p. 47, 48 e pp. 49-50.

²⁹⁵ G. Dorfles, *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino 1965, p. 14.

esperienze legate al nuovo scenario tecnologico, la linea della *Minimal Art* e i processi *analitici*, lo spazio di ricerca della *Land Art*, la *Process Art*, il gruppo di *Art and Language*, la posizione, sempre più radicale dell'*arte concettuale* che, assieme all'*Arte Povera* italiana occupano, all'incirca, lo stesso arco temporale. L'esperienza delle Gallerie *Azimut* di Milano, *La Tartaruga* di Plinio De Martiis e *L'Attico* di Fabio Sargentini attive a Roma, *Sperone*²⁹⁶ e *il Punto* di Torino alle quali si accosta, poi, la più giovane *Christian Stein*, il lavoro dello *Studio Marconi*, *La Bertesca* di Genova, *Il Centro* e la rivista *Op. cit.* nata nel 1964 (e diretta da Renato De Fusco «pittore, architetto e giovane docente universitario»)²⁹⁷ che ruota attorno al suo vertice e, naturalmente ad Arturo e Dina Caròla, Lia e Marcello Rumma fortemente attivi tra Salerno, Napoli e Roma, per citare soltanto alcuni *spazi* esemplari. I luoghi non deputati tra i quali le tre rassegne di pittura – *Aspetti del «Ritorno alle cose stesse»*, *L'impatto percettivo* e *Arte povera più azioni povere* – organizzate negli antichi arsenali di Amalfi tra il 1966 e il 1968. I critici, i teorici e gli storici della nuova generazione. Germano Celant che disegna, appunto, le linee dell'*Arte povera*, Achille Bonito Oliva che teorizza, sulla soglia del 1979, i flussi della *Trans-avanguardia*, Paolo Balmas, Paolo Bertetto, Maurizio Calvesi, Sergio De Risio, Paolo Fossati, Cesare Milanese, Mario Perniola, Luigi Russo, Umberto Silva, Angelo Trimarco, Gianni Carlo Sciolla, Lara Vinca Masini, Lea Vergine ed altri ancora. Le nuove riviste tra le quali *Bit*, *Flash Art* (che ospiterà le prime tracce teoriche dell'*Arte povera* e della *Transavanguardia*)²⁹⁸, *Quindici* del 1967, *Cartabianca* del 1968. Degli anni Sessanta del Novecento, sono stati i tratti distintivi (e i protagonisti) d'un panorama – che investe e si dilunga anche durante tutti gli anni Settanta – in cui l'arte (e le sue linee di ricerca), da punti di vista differenti e, a volte, fortemente divergenti, si è posta come analisi, azione politica o fuga dalla realtà, leggendo e rileggendo il mondo da varie angolazioni e con gradazioni differenti.

²⁹⁶ Le attività della galleria sono state raccolte, ora, in un cofanetto a cura di A. Minola, M. C. Mundici, F. Poli e M. T. Roberto, *Gian Enzo Sperone. Torino, Roma, New York*, 2 voll., hopefulmonster editore, Torino 2000.

²⁹⁷ R. De Fusco, *La Galleria «Il Centro» ed «Op. cit.»*, in S. Zuliani, a cura di, *Il Centro 1960_2005. Storie ed eredità di una galleria d'arte*, presentaz. di A. Trimarco, prefaz. di M. R. De Divitiis, contributi di G. Alviani, A. Bonito Oliva, R. De Fusco, M. Jodice, G. Pisani, L. Vergine, E. Viola, Electa Napoli, Napoli 2006, p. 51.

²⁹⁸ G. Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», anno 1, n. 5 novembre-dicembre 1967; A. Bonito Oliva, *La trans-avanguardia italiana*, in «Flash Art», anno 13, n. 92-93, ottobre-novembre 1979.

A parte questi postulati artistici che si dispiegano negli anni Sessanta e Settanta del XX secolo, c'è da sottolineare, inoltre, un ventaglio di metodi e metodologie critiche – di *pensieri forti* e di *grandi racconti* – che si aprono a giudizi vari e a varie valutazioni. L'approccio estetico di stampo marxista che tende a fare dell'arte il luogo utopico in grado di incidere sull'esperienza reale. La linguistica e la semiotica che, a partire dal *Cours de linguistique générale* di Ferdinand de Saussure²⁹⁹, dal formalismo russo (V. Slovski, O. Brik, R. Jakobson, B. Eichenbaum, J. Tynianov, V. Propp) e dal *circolo di Praga*³⁰⁰, si presentano come approcci teorici – praticati, in Italia, da Eco, Garroni e Sini, tra gli altri – che trasformano linguisticamente l'analisi dell'opera d'arte. L'influenza della fenomenologia che mette a profitto le intuizioni di Husserl e trova in Italia lettori e interpreti nella scuola filosofica di Milano (Banfi, Cantoni, Paci, Preti, e poi, Anceschi, Formaggio ed altri) e da Argan. L'esistenzialismo di Sartre rappresentato, in Italia, da Alberto Moravia. L'ermeneutica di Gadamer. Il *decostruzionismo* che Derrida mutua da *Essere e Tempo* di Heidegger, «la cultura francese degli anni sessanta e settanta, che assorbe in sé numerose e spesso eterogenee componenti che spaziano dalla psicoanalisi di Lacan alla prospettiva critica di Barthes»³⁰¹, Lévi-Strauss, Goldmann, il pensiero di Michel Foucault. E poi, la moda dello strutturalismo, la sociologia frequentata, in Italia da Alfredo De Paz e da Angelo Trimarco che ne intreccia i fili ai nodi dell'*Inconscio dell'opera* e degli *Itinerari freudiani*³⁰², la visione antropologica del mondo e dell'arte rappresentano, inequivocabilmente, le piste più rappresentative. Le mode forti, appunto, di una pagina di storia che attraversa, grossomodo, i moti del '68, il *maggio francese*, *la Cina di Mao*, *la rivoluzione cubana*, *l'ideologia estetica* di Marcuse e le varie ventate di *protesta* internazionale per giungere, in conclusione, al collasso dei grandi racconti e a quella che Jean François Lyotard ha definito – sulla stregua d'un flusso teorico di matrice architettonica che parte dagli *States – condition postmoderne*, ovvero un nuovo presupposto e

²⁹⁹ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Edition Payot, Paris 1922; trad. it., *Corso di linguistica generale*, introd., trad. e commento di T. De Mauro, Laterza, Bari 1967.

³⁰⁰ Ad un primo nucleo del *Circolo*, formato da V. Mathesius, B. Havránek, J. Mukařovský, P. Bogatyřev, M. Weingart, si aggiunse, ben presto, una nuova generazione di studiosi N. Trubeckoj, R. Jakobson, R. Weller, L. Tesnière, J. Vendryès e A. Martinet. Per una puntuale visione del Circolo si veda, almeno, E. Garroni, a cura di, *Il Circolo linguistico di Praga. Le tesi di 29'*, Guida, Napoli 1979.

³⁰¹ E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Mondadori, Milano 1996, p. 145.

³⁰² Si vedano A. Trimarco, *L'inconscio dell'opera. Sociologia e psicoanalisi dell'arte*, Officina Edizioni, Roma 1974 e Id., *Itinerari freudiani. Sulla critica e la storiografia dell'arte*, Officina Edizioni, Roma 1979.

una nuova visione dell'uomo di fronte alla realtà, ai suoi frammenti e alle sue innumerevoli declinazioni.

In questo scenario impervio, di difficile decifrazione e, certo, di non facile linearità storica, Dorfles, instancabilmente legato all'analisi di «episodi, circostanze, eventi, che si vengono svolgendo sotto i nostri occhi»³⁰³, mette in cantiere una serie di volumi tesi a frugare – *antropologicamente* e quindi con un reale *lavoro sul campo* – tra le pieghe dell'attualità per sottolineare, di volta in volta, situazioni esemplari e altrettanto esemplari episodi e comportamenti – dell'arte e della società – nei confronti del nuovo nel momento stesso in cui il nuovo si va formulando.

Nuovi riti, nuovi miti, L'estetica del mito (da Vico a Wittgenstein) – sesto volume d'una collana diretta da Luciano Anceschi e Luigi Pareyson per Mursia – che raccoglie alcuni saggi dedicati, in prevalenza, al rapporto fra arte e mito. E poi *Artificio e natura* del 1968, anno in cui sono dati alle stampe anche *Uomo o automobile?*³⁰⁴ e il fortunatissimo volume dedicato ad una qualità estetica legata al brutto e allo sgradevole, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto* in cui Dorfles riesamina il fenomeno kitsch, appunto, attraverso un'antologia che «comprende, oltre ai due saggi scritti da Broch³⁰⁵ nel 1933 e nel 1950-51, e da Greenberg nel 1939, una serie di saggi appositamente scritti», a loro volta, da una serie di autori – John McHale, Karl Pauer, Ludwig Giesz, Lotte H. Eisner, Ugo Volli, Vittorio Gregotti e Aleksa Čelebonović – «tra i più qualificati per questo argomento nei vari settori»³⁰⁶.

³⁰³ G. Dorfles, *Nuovi riti, nuovi miti*, cit., p. 14.

³⁰⁴ Volume collettivo che raccoglie saggi e testimonianze di Ivo Alessiani, Argan, Dorfles, Luigi Piccinato, Pier Luigi Sagona e Emilio Servadio, Gherardo Casini Editore, Roma 1968.

³⁰⁵ Per una più ampia analisi sul lavoro di Broch dedicato alla problematica del Kitsch si vedano H. Broch, *Philosophische Schriften 1. Kritik*, Suhrkanm Verlag, Frankfurt am Main 1975 e Id., *Schriften zur Literatur 2. Theorie*, Suhrkanm Verlag, Frankfurt am Main, 1977; trad. it., *Il Kitsch*, prefaz. di L. Forte, Einaudi, Torino 1990. sulla questione si veda, inoltre, l'indispensabile Abraham Moles, *Le Kitsch. L'art du bonheur*, Maison mame, Paris 1971; trad. it., *Il Kitsch. L'arte della felicità*, con una introduzione di A. Mendini, Officina Edizioni, Roma 1979.

³⁰⁶ G. Dorfles, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, contributi di J. McHale, K. Pauer, L. Giesz, L. H. Eisner, U. Volli, V. Gregotti e A. Čelebonović, saggi di H. Broch, C. Greenberg, Mazzotta, Milano 1968. In questa occasione è stata utilizzata la quinta edizione del 1990 comprendente una *Premessa alla quinta edizione* scritta nel settembre del '90 che, da una parte storicizza il problema del kitsch al periodo in cui il volume «fece la sua prima apparizione», dall'altra riesamina questa *cicatrice estetica* nel panorama artistico degli anni '70-'90 del xx secolo. (p. 23).

Ai libri, ai saggi teorici e alle manovre critiche che Dorfles organizza tra la seconda metà degli anni Sessanta e i primi albori degli anni Settanta, bisogna aggiungere, inoltre, una vasta attività di militanza critica (e teorica) che Dorfles conduce – con alcuni *compagni di strada* – per riflettere, chiaramente, sullo stato delle cose dell'arte e della società.

Una serie di mostre – quasi a disegnare con sicurezza ed entusiasmo il panorama estetico che si va formulando – rappresentano (e tratteggiano con efficacia), difatti, le linee di fuga artistiche, teoriche e critiche militanti del momento.

Tendenze confrontate organizzata da Alberto Boatto e Filiberto Menna negli spazi della Galleria Il Centro tra il gennaio e il febbraio del 1966 (dedicata alle ricerche della *Nuova figurazione* e dell'*Arte visuale*) indica, assieme a *Lo spazio dell'immagine*, il punto di partenza di una sfilata artistica e critica atta ad analizzare e verificare l'ambiente dell'arte, la sua attualità. E proprio con *Lo spazio dell'immagine*, e cioè *l'immagine che si fa spazio e si estende nell'ambiente in cui viene collocata* – che si svolge a Foligno nelle sale rinascimentali di Palazzo Trinci dal 2 luglio al primo ottobre 1967³⁰⁷ –, si assiste ad una delle grandi esposizioni d'arte contemporanea degli anni Sessanta che segna, artisticamente, l'epoca. Per far misurare agevolmente gli artisti con lo spazio circostante e per tratteggiare il panorama contemporaneo dell'arte, il comitato organizzatore – formato da Bruno Alfieri, Giuseppe Marchiori, Giorgio De Marchis, Gino Marotta, Stefano Ponti, Lanfranco e Luciano Radi – e la schiera di critici e storici dell'arte chiamati a dirigere l'occasione³⁰⁸, invita ogni artista³⁰⁹ a realizzare *ambienti plastico-spaziali* – anziché ad esporre singole opere di scultura e di pittura – per individuare, proprio in questo tema di ricerca legato all'*installazione ambientale*, un

³⁰⁷ *Lo Spazio dell'Immagine*, cat. della mostra tenuta a Foligno, presso Palazzo Tricini, dal 2 luglio al primo ottobre 1967, con interventi di Apollonio, Argan, Calvesi, Celant, De Marchis, Dorfles, Finch, Kultermann, Marchiori, Vinca Masini, Alfieri edizioni d'arte, Venezia 1967.

³⁰⁸ Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Giorgio de Marchis, Gillo Dorfles, Christopher Finch, Udo Kultermann, Giuseppe Marchiori e Lara Vinca Masini.

³⁰⁹ L'esposizione ospitò opere, costituite da ambienti plastico-spaziali – destinate, pertanto, ad essere smontate con la fine della mostra – realizzate da grandi artisti. L'invito speciale a Lucio Fontana ed Ettore Colla. E poi, Getulio Alviani, Alberto Biasi, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Luciano Fabro, Tano Festa, Piero Gilardi, Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Romano Notari, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Paolo Scheggi, il Gruppo MID (Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni), il Gruppo ENNE (Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi, Manfredo Massironi), il Gruppo T (Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele de Vecchi).

punto focale della situazione *attuale* dopo il declino e l'esaurimento dell'esperienza informale.

Ad Amalfi, poi, nel '68, in occasione della RA3 organizzata dal Centro Studi Colautti di Salerno, nei giorni quattro, cinque e sei di ottobre, «l'arte povera, le azioni povere, la critica repressiva, la profezia di una società estetica» [si legge nella quarta di copertina del catalogo che elogia ed echeggia (finanche per omonimia) il titolo di un libro pubblicato da Filiberto Menna nello stesso anno]³¹⁰, sono i temi centrali che, assieme all'«impoverimento delle tecniche e delle immagini, il riscatto di un sotterraneo filo antitecnologico, un deciso allargamento dell'iconografia attingendo a zone inaccessibili, lo spazio inconscio, un giocare con le proprie emozioni e con il proprio essere», segnano «la direzione di marcia» di queste nuove esperienze artistiche. *Arte povera più azioni povere* è il titolo scelto da Germano Celant per questa sterzata artistica – divisa in due sezioni che tendono a «bruciare il “dentro” (gli Arsenali dove è allestita la mostra) e il “fuori” (la piazza, il mare, le alture dove si svolgono in prevalenza le azioni povere)»³¹¹ ha suggerito tempestivamente Angelo Trimarco – che riunisce sotto uno stesso cielo, quello della Costiera amalfitana, un ventaglio di critici e studiosi. Giovanni Maria Accame, Giuseppe Bartolucci, Vittorio Boarini, Pietro Bonfiglioli, Achille Bonito Oliva, Gillo Dorfles che legge le «operazioni “povere”» lungo filamenti discorsivi «che si riallacciano in pieno a quelle operazioni inventate e portate alla loro massima purezza ed efficacia dal buddismo Zen»³¹², Piero Gilardi, Henry Martin, Filiberto Menna, Daniela Palazzoli, Concetto Pozzati, Angelo Trimarco e Tommaso Trini.

³¹⁰ F. Menna, *Profezia di una società estetica*, Lerici, Roma 1968.

³¹¹ A. Trimarco, *Uno spazio vitale, precario e instabile*, in *Arte povera più azioni povere*, cat. della mostra tenuta ad Amalfi, Rumma Editore, Salerno 1969, p. 97. Dello stesso autore si veda, inoltre, *Napoli. Un racconto d'arte. 1954/2000*, Editori Riuniti, Roma 2002 e, particolarmente, il capitolo *Amalfi. La Rassegna di pittura. 1966-1968*, pp. 53-59. E, per un maggiore approfondimento sulle vicende artistiche amalfitane e sulle manovre culturali di Salerno, si veda S. Zuliani, a cura di, *La costruzione del Nuovo. Salerno 1966/1976. Documenti Immagini Testimonianze*, cat. della mostra tenuta a Salerno, presso gli spazi della Fondazione Filiberto Menna – Centro Studi di Arte Contemporanea, dal 21 dicembre 2004 al 23 gennaio 2005, con testi di P. Apolito, R. Barilli, A. Boatto, A. Bonito Oliva, M. Carotenuto, B. Cirillo, A. Demma, G. Guercio, M. G. Laurenzi, L. Mango, M. Martone, S. Sinisi, F. Tozza, A. Trimarco, G. Zorio e S. Zuliani della quale si ricorda, inoltre, il saggio *Le rassegne di pittura di Amalfi 1966-1968*, pp. 23-26.

³¹² G. Dorfles, *Gli incontri di Amalfi*, in *Arte povera più azioni povere*, cit., p. 73. «Un ammonimento dunque e una lezione può venire dalle piacevoli e appassionate giornate amalfitane», suggerisce, infine Dorfles, evidenziando, con cautela, alcuni dubbi in merito alle etichette artistiche:

E ancora nel 1968, poco distante dai fatti di Amalfi, a Salerno, per chiudere la sfilata sessantottina, Angelo Trimarco organizza *Ricognizione cinque*, una serie di mostre, cinque precisamente – anche queste volute dal Centro Studi Colautti –, una al New Design e quattro presso la Galleria Einaudi 691, al numero 17 di via Scuola Eleatica. Si tratta di cinque appuntamenti (*ricognizioni* del contemporaneo appunto) dedicati a ad Agostino Bonalumi, Marcolino Gandini, Aldo Mondino, Gianni Ruffi e Gilberto Zorio. Ognuno presentato, rispettivamente, da Achille Bonito Oliva, Maurizio Fagiolo, Germano Celant, Renato Barilli e Alberto Boatto.

Infine, per circoscrivere questo perimetro legato tanto all'arte quanto alla critica militante, dal cinque luglio al 28 agosto 1969, Gillo Dorfles organizza con Luciano Marucci e Filiberto Menna, per l'ottava edizione della Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto³¹³, *Al di là della pittura*. Un evento, tenuto presso il Palazzo Scolastico Gabrielli, diviso in quattro sezioni generali – *Esperienze artistiche al di là della pittura*, *Cinema Indipendente*, *Internazionale del Multiplo* e *Nuove Esperienze Sonore*³¹⁴ – e tre sottosezioni –

«1) non conviene ai critici applicare etichette – per quanto azzeccate e stimolanti – a un gruppo troppo eterogeneo di artisti; 2) non conviene agli artisti sforzarsi di creare soltanto in funzione di tali etichette». (p. 75).

³¹³ «L'VIII Biennale d'Arte era supportata dal Convegno-dibattito, tenutosi il 6 luglio 1969, sul tema Nuove esperienze creative al di là della pittura, per fare il punto sulla produzione artistica più innovativa del momento, caratterizzata da un'arte 'situazionale' e 'sensibilistica', praticata da operatori che si rifacevano a processualità manuali e artigianali con l'utilizzo di materiali poveri, e da altri che si servivano di quelli industriali e di mezzi tecnologici evoluti. Vi presero parte Gillo Dorfles (in qualità di coordinatore), Achille Bonito Oliva, Germano Celant, Vittorio Gelmetti, Filiberto Menna, Bruno Munari, Lamberto Pignotti, Tommaso Trini. Intervenero gli artisti Emilio Prini, Gino Marotta, Ugo La Pietra, Pier Paolo Calzolari e il poeta visivo Lamberto Pignotti. In sala, tra il pubblico, erano presenti quasi tutti gli artisti espositori, i critici Pierre Restany, Bruno D'Amore e Angelo Trimarco, galleristi e intellettuali». (L. Marcucci, *Descrizione delle sezioni*, in *Al di là della pittura. VIII Biennale d'Arte Contemporanea*, Cd Rom interattivo della Mediateca delle Marche, 2007, s.p.)

³¹⁴ Alle quattro sezioni parteciparono, rispettivamente: C. Alfano, G. Alviani, P. P. Calzolari, M. Ceroli, B. Contenotte, G. De Vecchi, J. Kunellis, U. La Pietra, G. Marotta, E. Mattiacci, M. Merz, A. Mondino, M. Nanni, M. Nannucci, U. Nespolo, F. Panseca, L. Patella, M. Pinelli e G. Pisani. Per la seconda sezione dedicata al cinema indipendente, G. Baruchello, A. Leonardi, B. Munari-M. Piccardo, L. Patella e G. Turi. Per la terza sezione, M. Adrian, G. Alviani, F. Arman, J. Beuys, M. Bill, E. Carmi, G. Colombo, F. Costalonga, L. Del Pezzo, H. Distel, A. Duarte, K. Gerstner, H. J. Glattfelder, E. Mari, F. Mauri, Ch. Mergert, B. Munari, E. Paolozzi, G. F. Ris, P. Scheggi, N. Schöffler, R. Smith,

Azioni sul paesaggio collegate alla *Esperienze artistiche, Concerto-improvvisazione* legato alla sezione sonora, infine, *Edizioni d'Arte*³¹⁵ – che riunisce, in un'unica latitudine, le differenti esperienze dell'arte del momento e, più precisamente, sotto il segno organizzativo di Dorfles, i due aspetti cruciali del periodo, *Artificiale e naturale nelle ultime correnti artistiche audio-visive*³¹⁶.

E, a disegnare un resoconto definitivo sulle tracce artistiche ed estetiche degli anni Sessanta, sulle *vaporizzazioni o centralizzazioni dell'io* ha suggerito Baudelaire nei suoi *Diari intimi*³¹⁷ – ricordati, poi, da Filiberto Menna in un libro del 1975, *La linea analitica dell'arte moderna*, che disegna efficacemente uno dei percorsi artistici e teorici del periodo –, *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70* – titolo che trova suggerimento dalla lettura di Blanchot e che si chiude con la visione del film *Visione del negativo* di Michele Gandin³¹⁸ – curata da Achille Bonito Oliva³¹⁹ negli spazi del Palazzo delle Esposizioni di Roma, segna, certo,

J. R. Soto, V. Vasarely e K. V. Vinci. Mentre, per l'ultima sezione, dedicata, appunto, alle esperienze sonore, S. Boguslaw, G. Chiari, V. Gelmetti e P. Grossi.

³¹⁵ «Su una serie di 'tavoli', posti lungo un grande corridoio del Palazzo dell'esposizione, potevano essere consultate le pubblicazioni sulle neo-avanguardie e testi teorici sull'arte contemporanea». (L. Marcucci, *Descrizione delle sezioni*, cit., s.p.).

³¹⁶ G. Dorfles, *Artificiale e naturale nelle ultime correnti artistiche audio-visive*, in *Al di là della pittura*, in *Al di là della pittura. VIII Biennale d'Arte Contemporanea*, cat. della mostra tenuta a San Benedetto del Tronto, presso il Palazzo Scolastico Gabrielli, dal 5 luglio al 28 agosto 1969, Centro Di, Firenze 1969, s.p. [Il catalogo e tutti i documenti inerenti la mostra sono stati risistemati, poi, dalla *Mediateca delle Marche* in un Cd-Rom interattivo (citato nelle note 189 e 191) «nato», si legge nella presentazione, «dal desiderio di rivisitare una propositiva manifestazione (...) e il clima culturale di allora, da cui sono derivate certe esperienze delle giovani generazioni. In quel periodo, infatti, dalla specificità legata ai canoni tradizionali si approdava all'ibridazione dei linguaggi, a una nuova creatività caratterizzata da lavori più concettuali, performativi e interattivi, eseguiti con materiali eterogenei e procedimenti inusuali, spesso relazionati allo spazio espositivo e a quello reale»].

³¹⁷ Ch. Baudelaire, *Journaux intimes*, avertissements et notes par J. Crepet, Mercure de France, Paris 1938; trad. it. *Diari intimi*, a cura di L. Zatto, Dall'Oglio, Milano 1952.

³¹⁸ La proiezione del film, avvenuta il giorno 11 novembre 1971, ha aperto anche la prima serata pubblica organizzata dagli Incontri Internazionali d'Arte al Palazzo Taverna.

³¹⁹ In seguito a *Vitalità del negativo*, Palma Bucarelli, storica dell'arte e direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (il principale museo italiano tra quelli dedicati all'arte contemporanea), «affidò ad Achille Bonito Oliva la cura della partecipazione italiana alla *Septième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale de Jeunes Artistes* e questi chiese di essere affiancato dall'Organizzazione degli Incontri d'Arte. Dopo poco di un mese dalla rassegna parigina, Bonito Oliva

l'epilogo della questione e, contemporaneamente, un *gruppo di continuità* e l'apertura a nuovi orizzonti discorsivi in cui istituzione pubblica e iniziativa privata dialogano assieme per creare un nuovo (strategico) tipo di racconto ad arte. Argan, Boatto, Calvesi, Dorfles, Menna e Viviani; anche in questo caso, tra i critici invitati, non mancano, naturalmente, alcune delle personalità più significative. E proprio in questa occasione, mentre Bonito Oliva fa i doveri di casa presentando un progetto (e un prospetto critico) legato tanto al mondo della vita quanto alle manovre stilistico-ideologiche dell'attualità, agli *hippies* e ai *provos* (che ritorneranno in un suo libro, *Il territorio magico*, del 1971)³²⁰, Dorfles, lontano da ogni forma di *volere storicizzante*, abbozza le linee generali di un ambiente artistico – e di alcune generazioni – legato, essenzialmente a «due tendenze: quella ottico-cinetoca-neoconcretista e quella neofigurativa-popartistica». Due *correnti*, suggerisce ancora Dorfles tracciando un bilancio sui processi artistici che si dispiegano tra la fine degli anni Cinquanta e tutti gli anni Sessanta del XX secolo, «“sentite” e necessarie: la prima, perché riprendeva e chiariva alcune fondamentali esperienze dei costruttivisti russo-tedeschi e dei concretisti svizzeri, innestandovi le più aggiornate ricerche psicologico-percettivistiche divenute nel frattempo di moda; la seconda perché, cercando di “fissare il transeunte”, di “decontestualizzare l'oggetto d'uso”, di mitizzare le “nuove iconi” e di demistificare la “junk culture”, riscattava tutto un settore della produzione corrente la cui efficacia iconica non era stata ancora sfruttata a pieno e neppure capita dalla maggior parte dei critici e, oltretutto, continuava quella “glorificazione dell'oggetto” già iniziata in maniera spesso troppo “letteraria” dai surrealisti post-bretoniani»³²¹.

ne ripropose gli artisti in mostre della durata di un solo giorno, che si sono succedute quasi senza intervalli dal 25 novembre al 18 dicembre del 1971 e con le quali prese avvio l'attività degli Incontri Internazionali d'Arte a Palazzo Taverna. Questa genere di esposizioni della durata di un solo giorno, inaugurato nel maggio del 1968 da Plinio De Martiis nella Galleria La Tartaruga a Roma con la rassegna *Il teatro delle mostre*, rimase per diverso tempo una consuetudine degli incontri Internazionali d'Arte». D. Lancioni, *Note sull'amicizia e gli affetti*, in L. Iamurri, S. Spinazzè, a cura di, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma 2001, pp. 212-213. (Il volume raccoglie saggi, testimonianze e ricostruzioni storiche di M. Bentivoglio, J. Nigro Covre, O. Mocellin, E. De Cecco, D. Lancioni, C. Ricciardi, C. Salaris, V. Woolf, L. Marcucci, S. Bordini, E. Marisaldi, L. Lambri, L. Moro, Dadamaino, Marinetti, Toderi, Balla).

³²⁰ A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze 1971.

³²¹ G. Dorfles, *Un decennio artistico in Italia*, in A. Bonito Oliva, a cura di, *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, cat. della mostra organizzata a Roma, presso il Palazzo delle Esposizioni,

10. *Vitalità del negativo* segna, tuttavia, anche una nuova stagione (strategia) di mostre e di attività critiche – una nuova tattica d’informazione e comunicazione agile e veloce – che ripercorre l’arte, le arti visive in generale e il teatro, formulando un sentiero allestitivo legato all’installazione e all’azione che, proprio tra la fine degli anni Sessanta del Novecento e lungo tutto il corso dei Settanta, si fa sempre più solida e centrale, assieme ai processi della videoarte, del *videotape* e, naturalmente, alle coeve esperienze concettuali, ai nomi sovrani di Morris, LeWitt e i suoi *Paragraphs on Conceptual Art* apparsi su «Artforum» nel giugno del ’67, di Kosuth e alle sue teorie sparse raccolte, a guerra finita, nel volume – [quindicesimo d’una collana (diretta da Celant per costa & nolan)] –, *L’arte dopo la filosofia. Il significato dell’arte concettuale*³²².

Gli Incontri Internazionali d’Arte e il Palazzo Taverna – entro il quale si organizzano e consumano eventi e dibattiti – rappresentano (e rappresenteranno per tutto l’arco degli anni Settanta), così, il territorio privilegiato nel quale intavolare dibattiti e disporre le nuove linee della critica d’arte. È proprio alla critica che è dedicata, nel marzo del ’72, un inventario riflessivo – curato da Bonito Oliva –, *Critica in atto. Rassegna internazionale della critica d’arte*, durante il quale – tra *vernissage* e *finissage*, convivialità e divertimento – ventidue critici hanno esposto, quasi consecutivamente, per ventidue serate, le loro teorie, proposte, preferenze, scelte, analisi.

Dalla *funzione e difficoltà della critica* esposta da Argan in apertura delle serate, per attraversare, poi, le relazioni di Boatto e Caramel, Diacono e Celant che presenta l’*Information documentation archives* nato a Genova nel giugno del ’70 per «funzionare come servizio di informazione e di documentazione sull’arte e sull’architettura»³²³. Barilli che ripercorre il *trattamento caldo di una teoria del freddo* proposta, nel ’64, da McLuhan. Gli interventi, legati, grossomodo (e ognuno a suo modo), alle nuove problematiche dell’arte concettuale e minimal: Volpi, Faggiolo, Gatt, Rubiu, Menna, Calvesi, Palazzoli, Tommasoni e

dal novembre 1970 al gennaio 1971, contributi critici di G. C. Argan, A. Boatto, M. Calvesi, G. Dorfles appunto, F. Menna, C. Viviani, Centro Di Edizioni, Firenze 1970, s.p.

³²² J. Kosuth, *L’arte dopo la filosofia. Il significato dell’arte concettuale*, trad. it., costa & nolan, Genova 1987.

³²³ G. Celant, *Information documentation archives*, in *Critica in atto*, Rassegna Internazionale della Critica d’Arte tenuta a Roma, negli spazi di Palazzo Taverna, dal 6 al 30 marzo 1972, a cura di A. Bonito Oliva e coordinamento di B. Corà, Quaderni/2 - Quaderno degli Incontri Internazionali d’Arte, Roma 1973, p. 49

Fossati, Trini e Millet, Poinot. Pluchard e Claura, Honneff e, per concludere, lo stesso Bonito Oliva con *La citazione deviata*. Teorie, proposte, scelte e analisi. Preferenze, si diceva. E proprio alla *preferenza*, all'azione e all'*analisi proairetica* appunto, quasi a creare un rapporto di dialogo con i nuovi *strumenti critici* e con le nuove metodologie – e di certo a fare il punto di una nuova situazione artistica che batte, appunto, bandiera concettuale –, Dorfles, dal canto suo, propone, nel 1973, un nuovo lavoro che, *Dal significato alle scelte*, tesse una trama teorica legata, naturalmente, alla «nostra esperienza proairetica», e cioè «ad una ricerca di significati basata prima di tutto sulle nostre (o altrui) preferenze, un tentativo di identificare gli aspetti semantici che siano legati ad un fattore preferenziale, e quindi strettamente condizionati dalle motivazioni e dagli impulsi, dalle aspettative e dalle decisioni della preferenza»³²⁴. A segnare questo nuovo scenario della critica l'analisi proairetica si fa, per Dorfles, terminologia e viatico per «sottolineare quanto sia importante oggi tener conto delle preferenze del singolo, e della ragione di queste preferenze, se si vuol giungere ad un giudizio equanime circa la situazione etico-estetico-antropologica della nostra civiltà; e quanto possa essere importante per il nostro futuro riescire ad indirizzare – non a coartare – le possibili e tendenziali preferenze dell'uomo»³²⁵.

Dal significato alle scelte di Dorfles (1973), *La linea analitica dell'arte moderna* di Menna (1975), segnano e disegnano, in Italia, da punti di vista personali – *proairetici* ha insegnato, appunto, Dorfles –, differenti ma non divergenti, la stagione (critica e teorica) degli anni Settanta.

Così, mentre la *linea analitica* traccia un filo su quelle esperienze artistiche in cui l'artista «assume un atteggiamento analitico», appunto, e cioè «sposta i procedimenti dal piano immediatamente espressivo o rappresentativo a un piano riflessivo, di ordine metalinguistico, impegnandosi in un discorso sull'arte nel momento stesso in cui fa concretamente arte»³²⁶. D'altro canto, Dorfles, avanza un discorso dedicato alla *proairesi* e alla *proairologia* (della quale disegna una storia), alla *previsione* e alla *casualità*, ad un bilancio sui territori simbolici dell'arte ottico-cinetica, programmata e gestuale, analizzate come azioni «simboliche del tempo», e a quelle della Land Art e dell'Arte Povera come formule «proairetiche temporali», all'Arte concettuale e ai suoi diversi *generi*. Proponendo, infine, il tempo (*la durata temporale*) e, ancora una volta, l'*obsolescenza* e il *consumo* – dell'arte e della critica (anch'essa, del resto, *in divenire* come suggerisce Dorfles in un testo del '77, *Il divenire della*

³²⁴ G. Dorfles, *Dal significato alle scelte*, Einaudi, Torino 1973, p. 15.

³²⁵ G. Dorfles, *Dal significato alle scelte*, cit., p. 17.

³²⁶ F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, cit., p. 4.

critica) –, come «costanti proairetiche». Un *proairetismo* che rappresenta, ora, per l'autore, il mondo della *scelta*, della *preferenza critica*; una «preferenza che è indiscutibilmente, legata all'asimmetria». E proprio l'asimmetria, caratterizza, per Dorfles, a partire dagli anni Settanta del Novecento, i nuovi scenari dell'arte e della critica. Asimmetrico è, in questo modo, la nuova parola d'ordine alla quale il critico (e l'artista, suo compagno di strada) dovrà rapportarsi per concepire, messo di fronte ad una «“scelta” tra due eventi [...] la preminenza, la “migliorità”, di uno rispetto all'altro»³²⁷.

E ripercorrendo, in conclusione, i suoi *Appunti sullo Zen e sulle qualità comunicative*³²⁸, Dorfles – il critico e l'artista insieme – individua nell'*asimmetrico* e nel *disequilibrio necessario della scelta*, gli spazi d'azione – psichici e fisici – del contemporaneo ipotizzando una vera e propria *Età dell'Asimmetrico*; ovvero «una netta preferenza» per questo *atteggiamento* «non solo nei settori architettonici e artistici in genere, ma», allargando la visione ad un sentiero di matrice socio-antropologica, «in molti altri territori»³²⁹ *della civiltà*. Una civiltà la cui *condition*, alcuni studiosi – Lyotard *in primis* –, si preparano a ridefinire come *postmoderne*.

³²⁷ G. Dorfles, *Dal significato alle scelte*, cit., p. 60, p. 62, p. 82, p. 73 e p. 25.

³²⁸ G. Dorfles, *Appunti sullo Zen e sulle sue qualità comunicative*, in *Simbolo comunicazione consumo*, cit., p. 223ss.

³²⁹ G. Dorfles, *Dal significato alle scelte*, cit., p. 26 e p. 215.

III. La postmodernità e il ritorno alla pittura

1. I territori *esauriti*³³⁰ del concettuale, il minimalismo – l'*antiform* e le *strutture primarie* –, l'esperienza del Graffitismo³³¹, *il ritorno del decorativo* e i territori del *magico*³³², le declinazioni del postmoderno e i lineamenti del *multiculturalismo*, la *fine dell'avanguardia*³³³ e le spinte teoriche verso la post-avanguardia («il dibattito *Moderno/Postmoderno*»)³³⁴. E poi, ancora, il ritorno alla pittura, anzi, al *pittorico* – i *Nuovi nuovi*, la *transavanguardia*, in particolare, e le sue diramazioni internazionali –, ma anche l'esperienza della *pittura analitica* e dell'*Astrazione povera*, il *manierismo* e il *neobarocco*, il digitale e le sue varie coniugazioni attraversate dagli artisti *Neo-geo* (*Neo Geometric Conceptualism*) e dalla galleria *International With Monument*, la *Commodity-art* e la *Grande Decorazione*, i nuovi metodi adottati dalla critica e i dibattiti sulle *inadeguatezze* metodologiche. L'arte, ancora, vista da una angolazione più ampia, come *comunicazione*, *messaggio* (o *massaggio* ha suggerito McLuhan)³³⁵ e come costruzione e decostruzione di *linguaggio* appunto. Attorno a questi fili di non facile lettura – di ampio raggio d'azione e in contraddizione tra loro, a volte – si dispiega un nuovo scenario critico-metodologico dentro il quale Dorfles propone nuove letture *multidisciplinari* e *multiculturali* (d'impostazione estetologica, socio-antropologica ma anche, via via, strutturalista, sociologica e linguistica – prendendo, tuttavia, misure di sicurezza «*da improvvisi "furori disciplinari" o da mode e tendenze che desiderano imporsi, senza misurarsi sulle "cose"»*)³³⁶ tese a rivendicare, di volta in volta, l'importanza d'un

³³⁰ A. Trimarco, *Confluenze. Arte e critica di fine secolo*, Guerini Studio, Milano 1990.

³³¹ F. Alinovi, *Arte di Frontiera. New York Graffiti*, cat. della mostra tenuta a Bologna presso la Galleria Comunale d'Arte moderna, marzo-aprile 1984, Mazzotta, Milano 1984.

³³² R. Barilli, *Una mappa per gli Anni Ottanta*, in *Anniottanta*, cat. delle mostre tenute a Bologna (Galleria Comunale d'Arte Moderna), Imola (Chiostro di San Domenico), Ravenna (Chiostro della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense), Rimini (Castel Sismondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives), dal 4 luglio al 30 settembre 1985, Mazzotta, Milano 1985, p. 21ss.

³³³ C. Brandi, *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*, Edizioni Della Meridiana, Milano 1952; ora, a cura e con un saggio introduttivo di P. D'Angelo, Quodlibet, Macerata 2008.

³³⁴ A. Trimarco, *Confluenze*, cit., p. 36.

³³⁵ M. McLuhan, Q. Fiore, *Medium is the Massage*, Bantam Books, New York-London-Toronto 1976; trad. it., *Il Medium è il Messaggio. Un inventario di effetti*, Feltrinelli, Milano 1968.

³³⁶ A. Colonnetti, intervento senza titolo, in G. Dorfles, *Arte e comunicazione. Comunicazione e struttura nell'analisi di alcuni linguaggi artistici. Corso di estetica 1969-70*, La Triennale di Milano –

processo cosciente – e coscienziioso – in grado di *indicare*, per l'arte e per la critica, strade alternative di comprensione e di azione.

Se da una parte, la situazione concettuale ridisegna con prepotenza gli ambiti d'appartenenza dell'arte e della critica, promuovendo un *raffreddamento logico della creatività* in grado di generare un'arte che si fa essa stessa principio critico, processo creativo e teorico insieme³³⁷ (sottraendo così alla critica la propria autonomia linguistica), tale recesso dell'*interpretazione*³³⁸, d'altro canto, porta, nei sentieri del giudizio e della valutazione, una inevitabile *autoanalisi* in grado di ridefinire gli statuti interni del proprio *ruolo* e le proprie potenzialità linguistiche in un nuovo ambiente discorsivo legato, questo, da un punto di vista internazionale, al *Neo-espressionismo* (alla cosiddetta *cattiva pittura* dei *Neuen Wilden*), al *Graffitismo* e la *Pattern painting*. Ad un'esigenza generale, infine, in cui parola d'ordine, per ognuno, è il *ritorno alla pittura*, alla superficie e al colore, ma anche, e soprattutto, *ritornare a dipingere*, alla *cornice del linguaggio*.

Di queste linee elaborative e di questi nuovi cordoni riflessivi, il Convegno progettato a Montecatini Terme da Egidio Mucci e Pier Luigi Tazzi segna, certo, sul finire degli anni Settanta, il punto iniziale di un discorso riflessivo teso ad interrogare e rielaborare i materiali, le manovre, gli stratagemmi del mondo della critica e della teoria dell'arte per rintracciare tramite nuove misure critiche e nuovi ambiti di lettura dell'arte (semiotici in prima linea), forme di riscatto e nuove identità teorica.

Ora, mentre i critici cambiano «il proprio ruolo e, non solo» estendono «il campo d'indagine», ma cominciano «ad avvalersi», appunto, «di strumenti “altri”», il Convegno di Montecatini – conosciuto, nell'ambito familiare della critica e della teoria, con il sintagma *Critica O*³³⁹ –

Design Museum, Electa, Milano 2009, s.p. (Il testo è apparso per la prima volta come dispensa universitaria per le edizioni La Goliardica, Milano 1970).

³³⁷ Per tale questione si vedano almeno, J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, trad. it., costa & nolan, Genova 1987 (il volume racchiude una serie di saggi apparsi tra il 1969 e il 1987); F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, cit.; Id., *Critica della critica*, cit.; A. Trimarco, *Il presente dell'arte*, cit.

³³⁸ Cfr. S. Sontag, *Against Interpretation*, Straus & Giroux Inc., New York 1961; trad. it., *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967.

³³⁹ «Il sintagma “Critica O”», si legge nella *Premessa* alla pubblicazione degli Atti, «era suscettibile di letture diverse: una era quella offerta dal livello più formalizzato equivalente al significato di *numero zero* di una pubblicazione periodica; se il grafema O manteneva il significato di numero, si instaurava anche un secondo livello di lettura, il *grado zero* della critica; se invece il grafema O era riferito alla

apre le danze ad un incontro internazionale degli *stati generali della critica* per mettere a confronto «metodologie, discipline e atteggiamenti operativi diversi, con alla base comune il fenomeno arte, inteso in un senso più allargato, rispetto ai temi dei convegni precedenti: arte come comunicazione e come linguaggio»³⁴⁰. Lo *spettro metodologico* dentro il quale si fa spazio il Convegno, nasce, difatti, «nella prospettiva di costruire una seconda forma di manifestazione culturale legata alle arti visive» che non si presenta soltanto «come momento esibitorio» dell'arte, ma anche «di riflessione critica e di ricerca, andando così ad occupare uno spazio lasciato vacante dalle grandi rassegne quali la Biennale di Venezia ed altre simili»³⁴¹. Della vasta gamma di argomenti, i temi privilegiati dal comitato scientifico – formato da Ammann, Argan, Barilli, Calvesi, Dorfles, Eco e Pignotti – per dispiegare le linee generali del dibattito, si proiettano, naturalmente, verso «una direzione prevalentemente teorica»³⁴² costituita, appunto, dalle metodologie, perché proprio l'aspetto metodologico, in un mondo in trasformazione, è, secondo il comitato, quello da attraversare e scansire per tracciare un bilancio – seppur minimo – sulle recenti azioni e sui recenti temi, individuati, questi, in sei spazi d'azione³⁴³.

Jean-Christophe Ammann, Renato Barilli che si dichiara seguace di un metodo, quello di Heinrich Wölfflin³⁴⁴, «organizzato in una serie di opposizioni bipolari»³⁴⁵. E poi Eugenio

vocale o, come congiunzione disgiuntiva (e tale lettura era possibile solo in italiano), il sintagma assumeva il significato di *critica o qualche altra cosa che la critica non era, o non lo era più*».

³⁴⁰ E. Mucci, P. L. Tazzi, *Teoria e pratiche della critica d'arte. Atti del convegno di Montecatini*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 6.

³⁴¹ E. Mucci, P. L. Tazzi, *Premessa*, in *Teoria e pratiche della critica d'arte*, cit., p. 7.

³⁴² E. Mucci, P. L. Tazzi, *Premessa*, in *Teoria e pratiche della critica d'arte*, cit., p. 7.

³⁴³ *La metodologia storica come indagine critica, Il consumo sociale dell'arte, Arte e scienza della cultura, Gli strumenti della critica d'arte: semiotica, linguistica, retorica, Oltre la semiotica: iconologia e campo simbolico e Le pratiche trasgressive*.

³⁴⁴ Per tale questione si veda H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Hugo Bruckmann Verlag, München 1915; trad. it., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi & C., Milano 1984. Il libro attraversa, fondamentalmente, l'arte rinascimentale e barocca, nelle cui opere l'autore riconosce caratteristiche assimilabili a cinque coppie di concetti estetici: lineare / pittorico, superficie / profondità, forma chiusa / forma aperta, molteplicità / unità, chiarezza / non-chiarezza.

³⁴⁵ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 19. La linea bipolare organizzata da Barilli è stata ampiamente analizzata in A. Trimarco, *Confluenze*, cit., pp. 26-33.

Battisti, László Beke, Achille Bonito Oliva che pubblica, proprio nel '78, il suo *Passo dello strabismo*³⁴⁶. E ancora, Bazon Brock, Maurizio Calvesi che elabora un'analisi sull'*Avanguardia di massa*³⁴⁷, Germano Celant, José Cladders, Alfredo De Paz. Dorfles che apre i lavori interrogandosi sulle possibilità di un eventuale *giudizio assiologico* proprio mentre dà alle stampe un resoconto sulla *body art* e un volume dedicato alle *buone maniere*³⁴⁸. Umberto Eco, Maurizio Faggiolo dell'Arco, Vittorio Fagone. Jean-François Lyotard che delinea le caratteristiche peculiari della società postmoderna e il venir meno di *grandi narrazioni* quali illuminismo, idealismo, marxismo³⁴⁹. Il «consueto ottimismo progettuale»³⁵⁰ messo in campo da Filiberto Menna. Ermanno Migliorini che indica i processi critici come azioni illustrative, Catherine Millet, Paul Overy testimone della critica d'arte inglese. Lamberto Pignotti, Pierre Restany, Angelo Trimarco che si interroga sul ruolo dell'iconologia (e come questo approccio sia legato ad un ragionamento che va *al di là della semiotica*). Sono alcuni dei trentasei protagonisti – su cinquantaquattro³⁵¹ – che hanno partecipato attivamente ai lavori precisando, di volta in volta, metodi e atteggiamenti atti a ridefinire (e a ripristinare), appunto, le problematiche attuali dell'arte e della critica.

Dalle *teorie relative alla definizione e alle metodologie d'indagine critica* per attraversare, poi, le *pratiche metodologiche e di lettura dei problemi emergenti nel sistema dell'arte* e giungere, infine, al ruolo e alle *funzioni del critico d'arte*, il Convegno ha tracciato – sul finire degli anni Settanta del Novecento, appunto – il primo bilancio di un'atmosfera sulla situazione attuale della critica d'arte e della teoria in Europa – sul loro *sfiorire* ha suggerito rapidamente Angelo Trimarco³⁵² – che precede, di poco, lo scenario estetico degli anni Ottanta.

³⁴⁶ A. Bonito Oliva, *Passo dello strabismo. Sulle arti*, Feltrinelli, Milano 1978.

³⁴⁷ M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978.

³⁴⁸ G. Dorfles, *La Body Art*, Fabbri, Milano 1978; Id., *Le buone maniere*, Mondadori, Milano 1978.

³⁴⁹ J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Editions de Minuit, Paris 1979; trad. it., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1979.

³⁵⁰ M. R. De Rosa, F. Irace, *Luoghi e luoghi comuni nella recente critica d'arte*, in «Op. cit. rivista quadrimestrale di selezione della critica d'arte contemporanea», a. 14, n. 43, sett. 1978, edizioni «il centro», Napoli 1978, p. 31.

³⁵¹ Pur avendo dato la loro disponibilità, non hanno potuto partecipare G. C. Argan, R. Arnheim, A. Boatto, A. Cirici Pellicer, R. Cork, H. Damisch, P. Gorsen, K. Honnef, T. Llorens, G. C. Politi, N. Ponente, J.-L. Schefer, R. Stanislawski, T. Trini e R. A. Wollheim.

³⁵² «L'indifferenza dei linguaggi, la loro equivalenza, e lo sfiorire del teorico», ha avvertito difatti Trimarco, «ho l'impressione che caratterizzino la linea dell'arte delle generazioni più recenti. Almeno

È proprio durante questo primo convegno della critica d'arte – al quale segue, nel 1980, un secondo incontro internazionale³⁵³ – che Dorfles ribadisce, ancora una volta, «una premessa fondamentale per ogni valutazione critica presente e futura»; quella, cioè, d'una critica che «muta col mutar dei tempi; non meno di come muta la stessa arte». Evidenziando inoltre che la critica «muta, perché mutano non solo le funzioni, le leggi, le regole, le intenzionalità poste alla base dell'opera; ma soprattutto le modalità del rapporto tra pubblico e arte, tra pubblico e artisti»³⁵⁴.

A questo indispensabile preambolo – che richiama alla memoria le linee del *divenire dell'arte* e quelle del successivo *divenire della critica* – che sottolinea una naturale «instabilità e precarietà del giudizio estetico»³⁵⁵ Dorfles aggiunge, inoltre, un discorso cruciale sulla *necessità d'un recupero del fattore intervallare*; ovvero d'un segmento riflessivo dedicato all'*intervallo* e alla *pausa*, a spazi di meditazione in grado di «ristabilire e statuire *ex novo* un ruolo diverso alla nostra capacità percettivo-gustativa»³⁵⁶.

«Si tratta», sottolinea Dorfles, «di auspicare il recupero di una facoltà percettiva-interpretativa andata perduta in seguito al verificarsi di recenti distorsioni nel nostro modo di essere, di percepire, di porci rispetto all'opera d'arte in genere e ad alcune opere in particolare»³⁵⁷.

in Europa. In America, in certe aree evidentemente, l'insorgere della decorazione, la lucentezza del falso suggeriscono altre questioni e innescano rapporti diversi. Inevitabile, la liaison con l'architettura». [A. Trimarco, *Dietro l'angolo c'è il postmodern*, in «Percorsi. Laboratorio bimestrale», a. 2, n. 2, Magazzino Cooperativa, Salerno 1981, p. 25 (il testo fa parte della sezione dedicata agli *Atti del I convegno di studi «Arte degli Anni '80»* tenuto a Salerno il 29 giugno 1980 presso l'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo. Con interventi di M. Costa, R. Mele, F. Menna, M. Perniola, M. Russo, A. Trimarco, H. Zabala)].

³⁵³ E. Mucci, P. L. Tazzi, a cura di, *Il pubblico dell'arte*, introduz. di G. C. Argan, Sansoni, Firenze 1982. (La pubblicazione comprende parte degli *Atti del Convegno Critica 1*, svolto a Montecatini Terme, dal 27 al 30 marzo 1980).

³⁵⁴ G. Dorfles, *È ancora possibile un giudizio assiologico?*, in E. Mucci, P. L. Tazzi, *Teoria e pratica della critica d'arte*, cit., p. 11.

³⁵⁵ G. Dorfles, *È ancora possibile un giudizio assiologico?*, in E. Mucci, P. L. Tazzi, *Teoria e pratica della critica d'arte*, cit., p. 13

³⁵⁶ G. Dorfles, *È ancora possibile un giudizio assiologico?*, in E. Mucci, P. L. Tazzi, *Teoria e pratica della critica d'arte*, cit., p. 14.

³⁵⁷ G. Dorfles, *È ancora possibile un giudizio assiologico?*, in E. Mucci, P. L. Tazzi, *Teoria e pratica della critica d'arte*, cit., p. 15-16.

In un mondo sovraccarico di media tecnologici, di *iperdisponibilità all'ascolto*, di messaggi e *massaggi* subliminali Dorfles propone, così, il recupero «d'un fattore isolante, di pausa esistente, di alone semantico, di fase intervallare tra spettatore e opera d'arte, tra pubblico e creazione». Un fattore da salvaguardare non solo in campo critico, ma anche in campo creativo. «La zona di rispetto, la pausa, deve esistere anche in seno all'opera. La cesura, la sospensione, deve aver luogo anche all'interno della fase creativa». Insomma, la pausa, è, ora, per Dorfles, l'ingrediente, il *farmaco necessario* (tanto in ambiente critico quanto in quello creativo) «a poter riottenere una equa possibilità valutativa e quindi un recupero del nostro autentico giudizio assiologico che non sia più basato soltanto sopra un gusto estemporaneo o sopra un mero fattore di moda»³⁵⁸.

2. La pausa, l'intervallo, il διάστημα del tempo³⁵⁹, la *zona di rispetto* tra due periodi o tra due spazi, tra l'opera il critico e il pubblico, sono, dunque, negli anni Ottanta del Novecento, alcuni assunti teorici tracciati da Dorfles per analizzare, da un punto di vista socio-antropologico (con alcune fugaci inclinazioni esistenzialistiche), lo scenario attuale dell'arte e della critica. Così, seguendo proprio «una ricerca socio-antropologica rivolta all'arte» (legata a scritti quali *Simbolo comunicazione consumo*, *Nuovi riti, nuovi miti*, *Artificio e natura*, *Dal significato alle scelte*), Dorfles propone, per aprire il proprio spazio d'analisi degli anni Ottanta – cosa accennata già in un paragrafo delle *buone maniere*³⁶⁰ dove appare, tra l'altro, per la prima volta, una problematica dedicata all'*horror vacui* contrapposto, questo, all'*horror pleni* –, un nuovo lavoro riservato, questa volta, proprio all'intervallo, alla pausa creativa e, nel contempo, riflessiva.

Con *L'Intervallo perduto*, licenziato per i tipi dell'Einaudi nel 1980, Dorfles indica, dunque, un fattore primario, una *dominante* che attraversa non solo i territori «della creazione artistica, ma addirittura di numerose condizioni di esistenza della nostra epoca»³⁶¹. Si tratta, appunto, dello spazio di rispetto *tra due cose* che l'autore individua – per tracciare il proprio pensiero –

³⁵⁸ G. Dorfles, *È ancora possibile un giudizio assiologico?*, in E. Mucci, P. L. Tazzi, *Teoria e pratica della critica d'arte*, cit., p. 16 e p. 17.

³⁵⁹ Per il concetto di diastema si vedano almeno Nicomaco di Gerasa, *Manuale di Armonica*, V, 244, in L. Zanoncelli, *La manualistica musicale greca*, Guerini e Associati, Milano 1990 (pp. 152-153); Á. Szabò, *The beginnings of greek mathematics*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht 1978; F. R. Levin, *The Manual of Harmonics of Nichomachus the Pythagorean*, Phanes Press, New York 1994.

³⁶⁰ G. Dorfles, *Le buone maniere*, cit., pp.

³⁶¹ G. Dorfles, *L'intervallo perduto*, Einaudi, Torino 1980, p. 8.

nel *diastema*, in qualcosa, cioè, «che separa due eventi, due oggetti, due note (nel caso della musica). Un termine che serve a Dorfles per segnare «una situazione», quella del contemporaneo, che si presenta, così, *adiastemica, o antidiastemica, di assenza intervallare*. Situazione alla quale bisogna *reagire* per ritrovare una nuova misura d'indagine critica o, quantomeno, una cintura di sicurezza in grado di *nachdenken und ponder fließt* della contemporaneità.

«Si tratta», sottolinea Dorfles, «di recuperare la capacità – o meglio la *coscienza* d'una *capacità diastemica*; si tratta di constatare come e perché in alcune manifestazioni epocali sia presente o assente questa costante-incostante così fondamentale per ogni creazione e per ogni equilibrio vitale. E si tratta anche di saper distinguere quando alcuni fenomeni artistici sorgono o sono sorti per l'assenza o la rinnovata presenza di questo fattore intervallare»³⁶².

Ed è proprio l'intervallo – «snodo cruciale per l'arte e per la critica»³⁶³ ha ricordato Trimarco tracciando, inoltre, un ventaglio felice dell'attività dorflesiana – a farsi, in questo momento, sentiero di ricerca per passare attraverso le varie forme artistiche, il loro accettare o declassare un discorso legato alla pausa e alla sosta, all'interstizio e all'intermezzo, alla fessura e alla *fenditura*, ad uno spazio vuoto in cui fermarsi e rigenerarsi psico-fisicamente, bioestheticamente.

Dalle prime linee d'azione sulle misure e dismisure dell'*horror vacui* e dell'*horror pleni*, per guardare, con cura, i *Valori spazio-temporali nel collage musicale* o le misure intervallari negli spazi dell'architettura, «forma espressiva che più d'ogni altra, anche per ovvie ragioni pratiche, riflette la vera qualità esistenziale dell'uomo»³⁶⁴, l'*Innen* e l'*Aussen* di freudiana memoria³⁶⁵, *L'ipertrofia segnica dell'arte contemporanea*. Dal concetto di *Between* a quello di *ostranenie* o di *priëm*, come fenomeni intervallari, mutuati dai formalisti russi e dagli strutturalisti cecoslovacchi (Šklovskij e Mukařovský *in primis*), alla *Temporalità artistica e temporalità demoniaca*, per attraversare, poi, la perdita e la riconquista dell'intervallo nel

³⁶² G. Dorfles, *L'intervallo perduto*, cit., p. 9.

³⁶³ A. Trimarco, *L'angelo della critica*, in *Gillo Dorfles*, pubblicazione edita in occasione del conferimento della cittadinanza onoraria di Paestum, MMMAC, Fisciano 1999, p. 15. Ora, con lo stesso titolo, anche in Id., *L'arte e l'abitare*, cit., pp. 48-51.

³⁶⁴ G. Dorfles, *L'intervallo perduto*, cit., p. 57.

³⁶⁵ Ripresi dall'autore per sottolineare uno stato, quello dell'architettura, in cui il dentro e il fuori «sono insiti, sono consustanziali all'uomo come lo sono all'edificio costruito dall'uomo». Perché l'architettura, per Dorfles, «di tutte le arti, è l'unica forse dove la costruzione d'uno spazio interno e d'uno spazio esterno è parte costitutiva del suo stesso essere» (G. Dorfles, *L'intervallo perduto*, cit., p. 58).

teatro, e concludere con un'analisi della fantascienza attraverso la quale indicare «una spia della situazione di disagio in cui ci troviamo oggi, di fronte a una continua urgenza di evasione nel fantastico e nell'irrazionale, e una altrettanto viva esigenza di ancoraggi alla razionalità della scienza e della logica»³⁶⁶.

L'intervallo, il vuoto e la pausa, l'*Innen* e l'*Aussen*, sono, in questo modo, per Dorfles, anche una *necessità fisiologica* da riconquistare all'interno di una planetaria *ipertrofia segnica*, di un «colossale e ubiquitario “inquinamento immaginifico” cui la nostra civiltà abbia mai assistito»³⁶⁷. Insomma, l'uomo, il critico, il teorico e l'artista, devono recuperare, ora, un lasso di tempo indispensabile a generare misure critiche e creative, spazi di distensione mentale, ambienti di silenzio rigenerante.

Proprio a questo segmento estetologico dedicato all'intervallo, al *ritorno della pausa*, è dedicato, nel 1982, il quarto numero della rivista «Taide» – rivista che porta il nome dell'omonima galleria, «animatrice a Salerno del dibattito artistico-culturale negli anni Settanta e Ottanta»³⁶⁸. Un numero che Dorfles definisce chiamando a sé, tra l'altro, una schiera di artisti, undici precisamente³⁶⁹, per delineare non solo un terreno felice in cui ritorna il disegno teorico d'impostazione intervallare ma anche – seguendo le linee programmatiche della galleria e della rivista³⁷⁰ – una via dedicata al «*materiale minimo* – ossia allo schizzo, l'abbozzo, il non-finito, l'embrionale, il magmatico» che, per Dorfles, «può diventare la vera matrice di qualcosa di più»; non solo preambolo all'opera *autentica*, al prodotto finito, ma anche, e soprattutto, componimento vivace, luogo di magma energetico e di intervallo in cui rintracciare gli elementi più autentici dell'opera e del procedimento artistico. «È, allora, in questo intervallo tra il momento ancora miocinetico del gesto e quello ponderato della costruzione che si cela – non sempre ma spesso –, suggerisce Dorfles, «l'unica traccia di quel tempuscolo o corpuscolo di nuovo, di genuino, di automatico, di cui noi stessi non ci eravamo accorti, ma che costituisce l'unica autentica base d'ogni nostra successiva

³⁶⁶ G. Dorfles, *L'intervallo perduto*, cit., p. 149.

³⁶⁷ G. Dorfles, *L'intervallo perduto*, cit., p. 18.

³⁶⁸ *Museo d'Arte Contemporanea Materiali Minimi di Paestum*, con interventi di A. D'Avossa, R. D'Andria, G. Dorfles, S. Zuliani, MMMAC, Paestum s.d., p. 3.

³⁶⁹ Gli artisti invitati sono Bertholin, Renato Boerio, Gerardo Dicrola, George Eielson, Nino Longobardi, Enrico Luzzi, Mimmo Paladino, Ico Parisi, Angelomichele Risi, Nicola Salvatore e Irene Schwartz.

³⁷⁰ Linee che sfoceranno e apriranno, nel 1993, grazie allo stesso Dorfles, l'esperienza del MMMAC. Si veda, almeno, l'opuscolo *Museo d'Arte Contemporanea Materiali Minimi di Paestum*, cit.

creazione»³⁷¹. La pausa, l'intervallo e il materiale minimo (attraversato, quest'ultimo, da un punto di vista più strettamente creativo) fanno anche da stradario ad una ricomparsa personale di Dorfles – del critico e dell'estetologo ormai *indiscutibili* su un piano strettamente accademico – alla pittura.

3. Gli anni Ottanta del Novecento segnano, così, per tutti, un ritorno alla pittura, alla *pittura-pittura*, e, contemporaneamente, un mutamento nel mondo dell'arte e della critica, che ha sofferto la scossa di nomi differenti e di differenti declinazioni teoriche.

«Dopo l'ascetismo, il puritanesimo concettuale, dopo l'introversione delle verifiche assistiamo», ha rilevato Filiberto Menna durante il *Primo convegno di studi* dedicato, appunto, all'*arte degli anni '80*, «ad una ripresa dell'espressività, del colore, della figurazione e del racconto»³⁷².

In questo nuovo ambiente la critica d'arte italiana propone risposte e avanza ipotesi di lettura che diventano, ben presto, assunti teorici da seguire o dai quali evadere.

Il caso di *Carlo Maria Mariani*³⁷³ posto da Renato Barilli nel 1975 preceduto, questo, dalla linea programmatica dei *Nuovi Nuovi* – proposta già nel 1970 – che raccoglie, intelligentemente, un campo molto ampio di *attori*, segna, certo, l'*incipit* d'un *ritorno all'ordine*, alla fruibilità della pittura, alla *originarietà* di dechirichiana memoria – avvisa Barilli riapprendo, appunto, il *dossier De Chirico* e ripercorrendo un romanzo, *Ebdomero*, del 1929 (in cui il personaggio, Ebomero appunto, all'*originale* privilegia l'*originario*)³⁷⁴ –, a

³⁷¹ G. Dorfles, a cura di, *Il ritorno della pausa*, n. monografico della rivista «Taide materiali minimi», a. 3, n. 4, sett.-dic. 1982, La Buona Stampa, Ercolano 1982, p. 3.

³⁷² F. Menna, intervento senza titolo, in «Percorsi. Laboratorio bimestrale», a. 2, n. 2, cit., p. 13.

³⁷³ R. Barilli, a cura di, *Carlo Maria Mariani*, cat. della mostra tenuta a Roma, presso lo studio d'arte Cannaviello, nel maggio del 1975.

³⁷⁴ G. De Chirico, *Ebdomero* (1929), Bompiani, Milano 1942. Riapprendo il dossier De Chirico, Barilli propone – lavorando sulle coppie antitetiche di impostazione wölfliniane – alle linee generali del «neofuturismo, della «simultaneità» e della «conquista dello spazio e del tempo», dell'esplosione «elettromagnetica» legata alla *galassia elettronica*, un «contraccolpo», ovvero un «idolo alternativo» che è proprio Giorgio De Chirico. «È De Chirico», avvisa Barilli, «che viene riciclato riciclato e di cui rinasce il culto», perché De Chirico è, per Barilli, un «campione del postmoderno», un pensatore che «diceva che non bisogna essere originali ma originari, vale a dire che occorre implodere verso le origini, verso il passato, per farne un uso libero e combinatorio. De Chirico», evidenzia ancora Barilli nella sua rilettura, «rappresenta», ora, «questa diversa anima del postmoderno, cioè il recupero vertiginoso del passato». (R. Barilli, *Attorno alla galassia elettronica*, in R. Barilli, a cura di, *Incontro*

strumenti tradizionali e a forme citazionali disinvolte e libere, aperte ad una *ripetizione differente*, sottolinea ancora Barilli ricordando Deleuze (secondo cui «tutte le identità non sono che simulate, prodotte come un effetto ottico, attraverso un gioco più profondo che è quello della differenza e della ripetizione»)³⁷⁵.

«Oggi», avvisa Barilli in un testo apparso *Dieci anni dopo* (nel 1980), quasi a rivendicare una *indicazione cronologica* dello stato delle cose, «[...] si vuole ritrovare la qualità, la godibilità, la gratificazione di quello che si fa, senza affidarlo soltanto alla validità concettuale delle scelte»³⁷⁶. Certo, *Dieci anni dopo*, tra le linee dei *Nuovi Nuovi* ci sono anche alcuni giovani, Ontani e Salvo, che, «per una certa timidezza nelle scelte, o per la paura di affrettare troppo la promozione di casi giovani», informa Barilli con onestà intellettuale, «non collocai in quella mostra»³⁷⁷ e che oggi, invece, aprono e rappresentano *legittimamente* la rassegna dedicata, appunto, ai *Nuovi Nuovi*. Salvo, «pioniere in assoluto» e «“protomartire” dell’attuale situazione», assieme a Ontani, «suo degno compagno di ventura»³⁷⁸, sono per Barilli le nuove leve di una situazione artistica che ritorna, naturalmente, all’*ordine* della pittura.

E rivolte all’ordine sono, nei primissimi anni Ottanta, la *Pittura Colta* teorizzata da Italo Mussa – è il 1982, stesso anno in cui Filiberto Menna avvia un’avventura editoriale dedicata alle «Figure. Teoria e critica dell’arte»³⁷⁹ – per indicare una schiera di artisti rivolti al

con il postmoderno, Atti del convegno – organizzato dalla Fondazione Istituto Gramsci Ligure – tenuto a Genova, il 27 novembre 1982, negli spazi di Palazzo Spinola, Mazzotta, Milano 1984, p.25ss. Il Convegno – con interventi di R. Barilli, G. Bertolucci, E. Benvenuto, F. Bolelli, R. Bossaglia, M. Ferraris, F. Irace, A. Mendini, P. Portoghesi e F. Sborgi – è stato organizzato in occasione della mostra, *Una generazione postmoderna*, curata dallo stesso Barilli, Mazzotta, Milano 1982).

³⁷⁵ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, Paris 1968; trad. it. *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1972, p. 2.

³⁷⁶ R. Barilli, *Dieci anni dopo. I Nuovi Nuovi*, cat. della mostra tenuta a Bologna, presso la Galleria d'Arte Moderna, il 15 marzo 1980, Grafis Edizioni, Bologna 1980, p. 3. (Il catalogo contiene saggi di R. Barilli, F. Alinovi e R. Daolio).

³⁷⁷ R. Barilli, *Dieci anni dopo*, cit., p. 8.

³⁷⁸ R. Barilli, *Dieci anni dopo*, cit., p. 9.

³⁷⁹ Un’analisi dettagliata sulla rivista quadrimestrale diretta da Filiberto Menna, e sul suo apporto nel mondo della critica e della teoria, è stata realizzata da S. Zuliani, *Riviste d’arte e di teoria dell’arte nel secondo Novecento. “Figure” e “Grafica” per esempio*, in M. R. De Rosa, a cura di, *Gianni Carlo Sciolla. Storia e critica d’arte del Novecento*, La Città del Sole, Napoli 2009 (aggiungi pp.).

recupero di stimoli provenienti dal mondo dell'archeologia e della storia³⁸⁰ con inclinazioni densamente metafisiche che evidenziano il compito primario dell'artista, quello di porsi come *abitatore del tempo* (come testimonia, poi, la mostra *The new metaphysical dream*)³⁸¹. L'*Anacronismo* (definito anche *pittura della memoria*) messo in campo da Maurizio Calvesi nello stesso anno negli spazi della galleria «La Tartaruga» di Roma³⁸², e l'*Ipermanierismo* di Italo Tommasoni³⁸³ che ne segue ed evidenzia le impronte teoriche offrendo, tuttavia, un vocabolo più stimolante³⁸⁴. Flavio Caroli che, sempre nel 1982, propone – dopo la *Nuova immagine*³⁸⁵ – l'etichetta del *Magico Primario*³⁸⁶. La *Nuova Maniera Italiana* suggerita da Giuseppe Gatt³⁸⁷. La via del *Nuovo Futurismo* – del ritorno all'ordine appunto – individuata ancora da Barilli³⁸⁸. Sono tutte ipotesi e itinerari che – nei sentieri tracciati dalla postmodernità – disegnano mappe teoriche in una costellazione di eventi e di avvenimenti, di pensieri e giochi linguistici. Giochi che tendono a ricostruire sulle rovine dell'avanguardia – e il dibattito è forte anche sulla reale o immaginifica *fine della modernità*, sull'eventuale scarto tra Moderno e Postmoderno – una *georiflessione* sul mondo dell'arte e, soprattutto, sui programmi della critica d'arte italiana ed internazionale.

Chiamato di volta in volta con nomi diversi, l'ambiente postmoderno raduna, sotto uno stesso cielo creativo e riflessivo, viaggi e ipotesi di lavoro che raccolgono – nel loro planare – i

³⁸⁰ I. Mussa, *La Pittura Colta*, cat. della mostra tenuta a Roma, presso la galleria Monti, nel 1982; Id., *La Pittura Colta*, De Luca Editore, Roma 1983.

³⁸¹ I. Mussa, *The new metaphysical dream*, cat. della mostra tenuta a New York / Washington, presso la Jack Shainman Gallery, settembre 1986, De Luca Editore, Roma 1986.

³⁸² M. Calvesi, *Anacronismo*, cat. della mostra tenuta a Roma, presso la galleria La Tartaruga, Roma 1982; M. Calvesi, M. Vescovo, *Gli anacronisti o pittori della memoria*, cat. della mostra tenuta ad Alessandria, presso la galleria Vigato, 1983.

³⁸³ I. Tommasoni, *Ipermanierismo*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1985.

³⁸⁴ M. Calvesi, I. Tommasoni, *Anacronismo, Ipermanierismo*, con una nota di M. Vescovo, cat. della mostra tenuta ad Anagni (Frosinone) negli spazi di Palazzo Frumentario, 1984.

³⁸⁵ F. Caroli, *Nuova Immagine*, cat. della mostra tenuta a Milano, in occasione della XVI Triennale, presso il Palazzo della Triennale, Galleria del Disegno, da aprile a luglio 1980, Mazzotta, Milano 1980, p. 11. Il catalogo contiene interventi di G. M. Accame, F. Gualdoni, M. Pleynet, M. Vescovo, C. Cerritelli, A. D'Elia, D. Paparoni e L. Parmesani.

³⁸⁶ F. Caroli, *Magico Primario*, Fabbri, Milano 1982.

³⁸⁷ G. Gatt, *La Nuova maniera italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1986.

³⁸⁸ R. Barilli, *Nuovo Futurismo*, cat. della mostra tenuta a Milano, presso gli spazi della Ronda, marzo-aprile 1986, Electa, Milano 1986.

lineamenti di una storia da guardare con disinvoltura e con leggerezza, scansando, inoltre, le palpebre sonnolenti d'un pensiero che Gianni Vattimo ha qualificato, ad esempio, con l'aggettivo *debole*³⁸⁹.

È in questo clima che Achille Bonito Oliva prepara – sulla scia generale dell'*Autonomia* e della *Creatività della Critica*³⁹⁰ – una serie di mostre, ormai storiche, organizzate presso la Galleria Mazzoli e la Galleria Sperone (sul finire degli anni Settanta), alle quali seguono, a ruota, la Biennale di Venezia del 1980 con la sezione *Aperto 80*³⁹¹ ai Magazzini del Sale alle Zattere, *Genius loci*³⁹² organizzata ad Acireale e in seguito a Ferrara. La grande rassegna *Transavanguardia Italia / America*³⁹³ progettata per la Galleria Civica del Comune di Modena nel 1982; *Avanguardia Transavanguardia 68-77* tenuta nello stesso anno a Roma nelle Mura Aureliane³⁹⁴ – da Porta Metronia a Porta Latina. Sono i luoghi e le traiettorie che segnano e mappano, in questo clima di vivace dibattito, di strategie elaborative e discorsive, non solo le tappe fondamentali dell'affermazione di un gruppo di artisti italiani – Sandro Chia, Francesco

³⁸⁹ G. Vattimo, P. A. Rovatti, a cura di, *Il pensiero debole*, testi di L. Amoroso, G. Carchia, G. Comolli, F. Costa, F. Crespi, A. Dal Lago, U. Eco, M. Ferraris, D. Marconi, P. A. Rovatti e G. Vattimo, Feltrinelli, Milano 1983.

³⁹⁰ A. Bonito Oliva, *Autonomia e creatività della critica*, . Si veda anche A. Bonito Oliva, a cura di, *Critica ad Arte. Panorama della Post-Critica*, introduz. di P. Donati, *primo incontro della giovane critica* tenuto a Pisa, Palazzo Lanfranchi, nei giorni 5 e 6 febbraio 1983 (con interventi di R. Alfonso, P. Balmas, E. Bargiacchi, L. Berettoni, M. Bertoni, R. Bonfiglioli, M. Bonuomo, A. Borgogelli, M. Carboni, C. Cerritelli, L. Cherubini, E. Cocuccioni, V. Conti, D. Cortez, R. Daolio, A. D'Avossa, A. D'Elia, A Di Felice, C. Ferrari, M. L. Frisa, F. Gallo, D. Gast, E. Grazioli, F. Gualdoni, H. Kontova, R. G. Lambarelli, L. Meneghelli, M. Meneguzzo, I. Mussa, G. Nicoletti, L. Parmesano, F. Piqué, F. Poli, I. Puliafito, M. Quesada, G. B. Salerno, F. Salvatori, L. Somaini, C. Spadoni, E. Taramelli, B. Tosi, S. Veca e G. Verzotti), Giancarlo Politi Editore, Milano 1983.

³⁹¹ *La Biennale di Venezia. Settore Arti Visive, catalogo generale 1980*, a cura di G. Dogliani e la collaborazione di T. Ricasoli, Electa (Edizioni «La Biennale di Venezia»), Milano 1980.

³⁹² A. Bonito Oliva, a cura di, *Genius loci*, cat. della mostra tenuta ad Acireale, nelle sale del Palazzo di Città, dal 15 novembre al 31 dicembre 1980 (poi a Ferrara, Palazzo dei Diamanti, gennaio-febbraio 1981), Centro Di, Firenze 1980.

³⁹³ A. Bonito Oliva, a cura di, *Transavanguardia. Italia / America*, cat. della Mostra tenuta a Modena nel 1982, Cooptip, Modena 1982.

³⁹⁴ A. Bonito Oliva, a cura di, *Avanguardia Transavanguardia*, cat. della mostra tenuta a Roma nelle mura aureliane (aprile-luglio 1982), Electa, Milano 1982. Il catalogo contiene testimonianze di A. Arbassino, G. C. Argan, P. Bertetto, M. Cacciari, E. Filippini, R. Guarini, A. Moravia, B. Placido, P. Portoghesi, A. M. Sauleau-Boetti e G. Vattimo.

Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino e, con loro, delle prime presentazioni italiane di Jean Michel Basquiat, Jonathan Borofsky, David Salle e Julian Schnabel –, ma anche, e soprattutto di una formula teorica in grado di evidenziare e attraversare, con ingegnosità creativa e seduttiva, i lineamenti generali (di stampo internazionale) dell'arte degli anni Ottanta.

«La *trans-avanguardia*», ha evidenziato Bonito Oliva tracciandone, appunto, gli assunti teorici, «significa assunzione di una posizione nomade che non rispetta nessun impegno definitivo, che non ha alcuna etica privilegiata se non quella di eseguire i dettami di una temperatura mentale e materiale sincronica all'istantaneità dell'opera». E significa, inoltre, «apertura verso l'intenzionale scacco del logocentrismo della cultura occidentale»; territorio di apertura che «si muove a ventaglio con una torsione della sensibilità che permette all'arte un movimento in tutte le direzioni, comprese in quelle del passato»³⁹⁵.

Con la transavanguardia – vocabolo al quale Dorfles preferisce il termine più ampio di *Neo-espressionismo*³⁹⁶ – il concetto di *trasversalità*, di *attraversamento* e quello di *transizione* (*trans* appunto) sostituisce quello di *avanzamento lineare* per avviare un discorso in cui il *genius loci*, ovvero *lo spirito del luogo*, la riscoperta delle radici locali e popolari di ciascun artista, si fanno prefisso indispensabile di una *ideologia del traditore* che si libera definitivamente di qualsiasi norma, dottrina o potere, per proiettarsi, infine, in un *passo dello strabismo* e porre l'attenzione sui fenomeni laterali e inattesi, sulla transitabilità e sul recupero ginnico della tradizione pittorica usata, questa, in chiave di *citazione* ironica, aggressiva o affettiva che si definisce, malgrado ciò, sempre marcatamente soggettiva³⁹⁷.

³⁹⁵ A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia Italiana*, cit., p. 54.

³⁹⁶ Ricucendo le linee generali d'un costante mutare dei gusti e di un franare continuo di tendenze artistiche, critiche, teoriche; e dispiegando i luoghi centrali dell'Intervallo perduto, Dorfles un discorso legato all'Arte Concettuali e a «quello che è venuto dopo e che io» avvisa, «chiamerei Neo-espressionismo (per non chiamarlo Trans-avanguardia)», per sottolineare «un fenomeno indubbiamente interessante perché è la ripresa di una figurazione che in pratica era stata abolita per cinquant'anni, perché è la ripresa di una manualità che era stata messa in disparte, e infine perché è la ripresa di certe atmosfere fantastiche, ironiche, ingenuie, a volte fintamente ingenuie». Per tale questione si veda *l'Incontro con Gillo Dorfles* (coordinato da Franco Fanizza) tenuto a Bari il 9 dicembre 1983, negli spazi di *Nonopiano. Centro Studi di Arte Comparata e ricerche interdisciplinari*. In *La problematica dell'arte moderna e contemporanea*, Quaderno n. 8, manca editore, Bari 1984, p. 14.

³⁹⁷ A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Feltrinelli, Milano 1976; Id., *Passo dello strabismo. Sulle arti*, Feltrinelli, Milano 1978.

«Il desiderio d'un ritorno alla decorazione, la ricerca di forme più libere e "ingenuè", la spinta revivalistica di talune strutture e il desiderio d'una maggiore aromatizzazione dell'oggetto d'uso sono, tutto sommato», per Dorfles – per il Dorfles impegnato a tracciare queste *nuovissime e ultimissime tendenze* –, «dei fattori che mostrano grandi analogie con la ripresa della figurazione in pittura e in scultura, e nel deciso ritorno a una utilizzazione del colore e della tela secondo la più solida tradizione del recente passato»³⁹⁸. Nuovi modi e sentieri, «nuovi germogli creativi»³⁹⁹, ritorni strategici che, per Dorfles, significano non solo ritorno felice «ai modi e alla stessa tecnica dell'espressionismo germanico tra le due guerre», ma anche «ritorno alla pittura, alla manualità, alla tela dipinta, e soprattutto a una figurazione che» ricava, «almeno in parte i suoi spunti alla "realtà del mondo esterno"»⁴⁰⁰.

Così, il postmoderno, in pittura, si presenta, agli occhi vigili di Dorfles, come un «preciso reimpiego di tradizionali materiali pittorici» che, in seguito a «tante sperimentazioni a base di fruscelli di paglia, di sacchi, di fili di ferro, di brandelli di attrezzi meccanici; oppure di fogli di carta stampata manipolati con scritte e aggiunte criptiche, dopo tanto rifiuto del "fatto a mano" e dell'impasto cromatico, ecc.» sembra «aver recuperato» un «elemento essenziale», e cioè, «i fondamentali canoni della "tela dipinta"»⁴⁰¹.

4. I *Nuovi Nuovi* rivisitati da Barilli a distanza di dieci anni e, sempre nel 1980, le manovre della *Transavanguardia* di Bonito Oliva sono, così, riflesso di uno stesso ambiente che, dopo «il freddo del concettuale»⁴⁰², si collocano come nuovi spazi dell'arte che si pone «dentro il riparo e il recinto del linguaggio»⁴⁰³. Di un'arte in cui l'opera, ha sottolineato ancora Bonito Oliva, «diventa il momento di un funzionamento energetico che trova dentro di sé la forza dell'acceleramento e dell'inerzia»⁴⁰⁴.

Muovendosi in questa «situazione quanto mai fluida»⁴⁰⁵ – ambiente costellato da nuove manovre che sgretolano definitivamente le utopie rivoluzionarie – Dorfles, con cautela estetologica, propone un discorso dedicato, alla pausa, al riscatto dell'uomo contemporaneo

³⁹⁸ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, cit., p. 166.

³⁹⁹ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, cit., p. 166.

⁴⁰⁰ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, cit., p. 167 e p. 166.

⁴⁰¹ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, cit., p. 167.

⁴⁰² A. Trimarco, *Confluenze*, cit., p. 31.

⁴⁰³ A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, cit., p. 18.

⁴⁰⁴ A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia Italiana*, cit., p. 54.

⁴⁰⁵ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, cit., p. 163.

da forme di ipertensione e di *picnolessia*⁴⁰⁶ sensoriale. Un recupero che si fa, ora, non solo ritorno all'intervallarietà ma anche ritorno alla pittura, ritorno alla riflessione e all'azione ponderata.

Il ritorno alla pittura – parola d'ordine per tutti, o quasi tutti – segna, però, anche un reale *ritorno pubblico*, per Dorfles, ad un'attività, quella del pittore appunto, che si misura con i propri strumenti creativi. Difatti, proprio nella seconda metà degli anni Ottanta, Dorfles ritorna ad esporre la propria pittura.

Mai sopita – piuttosto relegata in spazi intimi ed intimistici – la pittura, rappresenta per Dorfles un territorio di riflessione ulteriore, di messa in forma di azioni critiche, di processi atti a dispiegare forme e formule estetiche sempre attente a sottolineare uno studio interiore che reifica luoghi ed occasioni con l'intelligenza dell'estetologo e la *vocazione* del pittore⁴⁰⁷.

Così, se durante il periodo che va, grossomodo, dal 1958 al 1986, Dorfles lascia la pittura – e le linee estetiche della propria creatività – ad un piacere e un dovere personale, limitandola ad una *clandestinità*, dopo i vari collassi di molta arte comportamentale e, naturalmente, con il verificarsi del ritorno alla pittura, anche lui, pittore estetologo, ritorna ad esporre i propri lavori riscuotendo interessi vari, ampiamente descritti dalla critica nazionale ed internazionale.

Da una prima personale tenuta allo Studio Marconi di Milano nel 1986 – stesso anno in cui Emilio Tadini cura, per le Edizioni Taide di Salerno una miscellanea di lavori creativi (che vanno dalla pittura alla prosa alla poesia) raccolti nel segno dei *Materiali Minimi*⁴⁰⁸ – ad un'antologica tenuta, due anni dopo, ad Aosta, il percorso espositivo delle opere di Gillo Dorfles attraversa, con eleganza, Spaziotemporaneo di Milano (1989), la Galleria Editalia di Roma (1990), la Galleria Il Vicolo di Genova (1991), seguite, a ruota, nel 1992, da altre due personali tenute al Circolo Artistici di Bologna e alla Galleria Vismara di Milano. E poi ancora una personale alla Galleria Arcadia Nuova di Milano (1996). Nel 1997, volendo tracciare un ventaglio minimo dell'attività legata alla pittura – al *pittore clandestino* che ritorna ad esporre i propri lavori creativi –, una nuova personale è organizzata a Paestum, in collaborazione con la Fondazione Filiberto Menna, negli spazi del MMMAC. Nel 1999 lo Studio d'Arte Contemporanea di Diabbeni organizza una personale a Lugano mentre, nel 2001 è la volta di *Gillo Dorfles. Il pittore clandestino*, retrospettiva storica tenuta a Milano

⁴⁰⁶ P. Virilio, *Esthétique de la disparition*, Editions Galilée, Paris 1989; trad. it., *Estetica della sparizione*, a cura di G. Montagano, Liguori, Napoli 1989.

⁴⁰⁷ Cfr. A. Trimarco, *L'angelo della critica*, cit., p. 16.

⁴⁰⁸ G. Dorfles, *Materiali minimi*, cit.

negli spazi del Padiglione d'Arte Contemporanea, alla quale seguono altre personali negli spazi della Galleria Excalibur di Solcio di Lesa (2005), Transart di Rovereto (2006) e, per chiudere il ventaglio, *Due fasi e un intervallo* tenuta, sempre nel 2006, negli spazi della Galleria Martano di Torino⁴⁰⁹.

Così l'intervallo per Dorflès – per il pittore, il critico del gusto e l'estetologo – è, in questa costellazione di eventi che si susseguono, sovrainprimono o sovrappongono nella perdita d'un centro gravitazionale – *The power of center* ha suggerito Arnheim nel 1982⁴¹⁰ –, esso stesso circuito riflessivo e felice tempo di elaborazione dell'opera. Azione riflessiva appunto, in cui il campo della meditazione e quello della creazione – in quanto procedimento meditativo – apre un discorso neuroestetico (legato alla percezione dell'uomo contemporaneo, del singolo individuo che prende coscienza *delle deformazioni della sua mente*)⁴¹¹ che ripercorre una linea, quella dell'asimmetrico e del proairetico, tesa ad evidenziare l'andamento estetico dell'arte occidentale che tende a *consumare la consapevolezza del vissuto temporale e a perdere la possibilità di esaminare coscientemente tale vissuto*⁴¹².

Tuttavia, dispiegando e attraversando il concetto di interruzione e intermittenza, di pausa e spazio vuoto nei vari campi dell'arte e, più in generale, dell'umanità, Dorflès non propone un discorso univoco, rigido e severo; il suo è, piuttosto – come sempre del resto –, un atteggiamento *elastico* e plasmabile attraverso il quale, ancora un volta, non si vogliono «dare delle prescrizioni di come si deve fare l'arte solo parlando dell'intervallarietà, anzi, mi pare», evidenzia Dorflès in un incontro dedicato interamente alle questioni dell'*Intervallo perduto*, che esistano «[...] molte opere che sono tutto il contrario di quello che dovrebbero essere», e che presentano «delle caratteristiche del periodo in cui sono state create». In altre parole esistono, per Dorflès, delle opere in cui è assente ogni forma di pausa o intervallo, ciononostante «anche un'arte non intervallata, anche un'arte pletorica» come quella di Pollock, ad esempio, «può avere il suo diritto di cittadinanza in un determinato periodo e,

⁴⁰⁹ Gillo Dorflès. *Due fasi e un intervallo*, a cura di L. Dematteis, con un saggio di R. D'Andria, Martano Editore, Torino 2006.

⁴¹⁰ R. Arnheim, *The power of center. A study of composition in the visual arts*, University of California press, Berkeley 1982.

⁴¹¹ Tale problematica è stata ampiamente trattata e discussa dall'Autore in *Incontro con Gillo Dorflès*, cit., p. 8ss.

⁴¹² *Incontro con Gillo Dorflès*, cit., p. 7.

anzi, l'ha avuta, se no non saremmo arrivati al punto di parossismo che ci obbliga a prendere visione della necessità di una ripresa, di una riscoperta dell'intervallo»⁴¹³.

5. *La presenza del passato* alla Biennale del 1980⁴¹⁴, e precisamente la sezione dedicata all'architettura fa da segnale e viatico, negli anni Ottanta del Novecento appunto, ad un dibattito sulla composizione e la struttura, quella postmoderna, che si presenta carica di conflitti e contraddizioni, *ambigua* ha suggerito Dorfles. Legata, comunque, a caratteristiche architettoniche e a nomi dell'architettura (ad architetti di fama mondiale come Roberto Venturi, Charles Moore, Hans Hollein, Frank Gehry, Ricardo Bofil, Robert Stern, Franco Purini, Oswald Mathias Ungers e Paul Kleihues), che volgono lo sguardo verso orizzonti spaziali e compositivi in cui l'edificio si presenta come un *collage* teso ad inglobare, nella propria conformazione volumetrica, forme di differente estrazione e di natura culturale diversa.

La prima edizione della Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, sotto la direzione di Paolo Portoghesi⁴¹⁵, apre e inaugura, dunque, lo spazio delle Corderie dell'Arsenale di Venezia, e intavola, nel contempo, assieme ad altri diciannove architetti, una forte discussione su *Moderno, postmoderno e neoconservatorismo* – è la dura reazione di Habermas⁴¹⁶, ad esempio, alla cosiddetta *Strada Nuovissima*⁴¹⁷, considerata, questa, dal filosofo francofortese, come una configurazione *neoconservatorista* che si contrappone al

⁴¹³ *Incontro con Gillo Dorfles*, cit., pp. 22-23.

⁴¹⁴ P. Portoghesi, a cura di, *La presenza del passato. Prima Mostra Internazionale di Architettura*, tenuta a Venezia, nelle Corderie dell'Arsenale, dal 27 luglio al 19 ottobre 1980, Ed. La Biennale-Electa, Venezia 1980.

⁴¹⁵ *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Bari 1974; Id., *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Bari 1980; Id., *Post-modern. L'architettura nella società post-industriale*, Milano 1982; Id., *L'angelo della storia*, Bari 1982.

⁴¹⁶ J. Habermas, *Die Modern. Ein unvollendetes Projekt*, in Id., *Kleine politische Schriften*; Suhrkamp, Frankfurt a.M.; trad. it. (parziale) *Moderno, postmoderno e neoconservatorismo*, discorso pronunciato in occasione del conferimento del Premio Adorno l'11 settembre 1980, apparso in «Alfabeta», n. 22, 1981, pp. 15-17.

⁴¹⁷ Una strada costruita prima alla Biennale e, in seguito, spostata e riorganizzata prima a Paris Salpetière come *Presence de l'histoire* e poi, oltre oceano, a San Francisco (negli States) come *The presence of the past*.

moderno, a «ciò che io ho chiamato progetto moderno»⁴¹⁸ – che schiude l’itinerario poetico del postmoderno.

Difatti, proprio mentre prepara il progetto per le *Case per i lavoratori ENEL*, a Tarquinia, in provincia di Viterbo, Portoghesi, pur non rifiutando interamente i canoni del Movimento Moderno – anzi, ponendosi *trasversalmente* all’interno di quel variegato mondo del razionalismo italiano fatto di molte sfaccettature anche contrastanti – propone un discorso, quello che va *Dopo l’architettura moderna*⁴¹⁹, teso ad indicare una risposta allo *Stile internazionale* ormai privo di congruenze e quanto mai ripetitivo; un discorso teso a porre fine ad un *proibizionismo* soffocante⁴²⁰. «Per Portoghesi», così, «*La presenza del passato*», ha evidenziato Trimarco, «nel nome del *genius loci* e della possibilità stessa di riaprire un fecondo dialogo con il passato e con la storia, fa virare l’architettura oltre le “inibizioni” e il “proibizionismo” imposti dal Movimento Moderno»⁴²¹.

A quella forma di razionalismo intransigente – nota, appunto, come *modernismo* – che basa le proprie idee su principi logici e funzionali tesi, fondamentalmente, a svuotare la costruzione di elementi tipicamente locali e ad astrarre la forma dal mondo circostante (dal luogo e dal contesto), si contrappone, con la linea postmoderna, con *La presenza del Passato*, un *genius loci* che spazia in coordinate linguistiche plurime, divergenti e alternative, frammentarie e irrazionali; tese ad abbandonare le linee guida del progresso, nome e parola, questa, ormai vuota e priva di significato.

La tolleranza e la differenza, la *dissemination*⁴²², l’ecologismo e le trasformazioni che portano al pluriculturalismo⁴²³, sono, ora, alcune delle parole d’ordine per incrinare un sistema degenerato e devastatore (quello dell’egemonia tecnologica sulla natura e sulla vita) e

⁴¹⁸ J. Habermas, *Moderno, postmoderno e neoconservatorismo*, cit., p. 15: «Dopo i pittori e i registi, ora anche gli architetti sono stati ammessi alla Biennale di Venezia. La reazione a questa prima Biennale di architettura è stata di delusione. Gli espositori a Venezia formano un’avanguardia con fronti inversi; con lo slogan “la presenza del passato”» – è l’ammonimento di Habermas – «essi hanno sacrificato la tradizione del moderno, per far posto ad un nuovo storicismo».

⁴¹⁹ P. Portoghesi, *Dopo l’architettura moderna*, Laterza, Bari 1980.

⁴²⁰ P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato*, cit., p. 9ss.

⁴²¹ A. Trimarco, *Avanguardia, neoavanguardia*, in A. Tolve, E. Viola, a cura di, *Disegni critici*, Plectica, Salerno 2008, p. 63.

⁴²² J. Derrida, *La disseminazione*, Édition du Seuil, Paris 1972; trad. it., *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1989.

⁴²³ A. Bonomi, *Il trionfo della moltitudine. Forma e conflitti nella società che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

ritrovare il terreno felice per riqualificare ogni *sproul* (slabbramento, sviluppo caotico delle aree urbane) tramite procedimenti e procedure sociali, politiche, architettoniche ed artistiche in generale, legati all'uguaglianza, all'eterogeneità senza gerarchia, ad un elogio della vita e del pensiero debole, ad un'immagine architettonica *ove il desiderio può abitare*⁴²⁴. Un terreno difficile, tutto sommato. Difficile e contraddittorio in cui, ad esempio, Jameson e Habermas rintracciano, d'altro canto, le attitudini del tardo capitalismo, la riduzione del prodotto a mera merce, dell'arte – lo ha suggerito, poi, Baudrillard – vista come *prodotto con valore estetico*⁴²⁵, e di una cultura, infine, quella dello spettacolo, che giunge, è il pensiero di Dorflès, ad una decomposizione della percezione della realtà e della vita convertendo tutto a feticcio e a luogo comune, a simulacro e immagine, ad apparenza e conformismo.

Vista in Italia come un *post* che celebra un *pre*⁴²⁶ o come il *miraggio di un recente Medioevo*⁴²⁷, la generazione postmoderna, dopo «la presenza vitale dei Quattro Grandi del Movimento Moderno», Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright, che «rendevano l'atmosfera architettonica ancora euforica e carica di promesse»⁴²⁸, si presenta disinvolta, allacciata ad un paesaggio collettivo in grado di rispondere all'inquinamento dell'ambiente e alla crisi dei trasporti, alla scarsità degli alloggi e alla disgregazione sociale, all'anonimato e alle nevrosi, alla delinquenza e alla violenza, ad una nuova traiettoria urbanistica, infine, che si va delineando.

6. Nel 1984, mentre Luciano Anceschi riordina tutti i suoi *rapporti* dedicati all'originaria *idea del Barocco*⁴²⁹, Gillo Dorflès, a sua volta, percorrendo le linee generali del suo *Barocco nell'architettura moderna*, un lavoro aperto nel 1951⁴³⁰, propone, come metodo di lettura del

⁴²⁴ J. Derrida, *Architetture ove il pensiero può abitare*, in «Domus», n. 671, aprile 1986.

⁴²⁵ J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, trad. it., Giancarlo polito Editore, Milano 1988.

⁴²⁶ T. Maldonado, *Il futuro della modernità*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 16.

⁴²⁷ U. Eco, *Dieci modi di sognare il Medioevo*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 78-89.

⁴²⁸ G. Dorflès, *L'architettura moderna*, Garzanti, Milano 1971, p. 5.

⁴²⁹ L. Anceschi, *L'idea del barocco. Studi su un problema estetico*, Nuova Alfa, Bologna 1984.

⁴³⁰ G. Dorflès, *Barocco nell'architettura moderna*, Tamburini, Milano 1951. Il volume compone, ora, la prima parte di Id., *Architetture ambigue. Dal Neobarocco al Postmoderno*, Edizioni Dedalo, Bari 1984 in cui l'autore raccoglie «una serie di articoli e brevi interventi che lo studioso ha dedicato all'interpretazione del postmoderno in quanto espressione di una sensibilità di matrice barocca» (S. Zuliani, *Fontana e la "disputa del Barocco"*, in *Barocco e mediterraneo. Da Juan de Juanes a Lucio Fontana – linee di contiguità culturale nell'antico mare*, cat. della mostra tenuta a Padula, negli spazi

nuovo tempo e del nuovo scenario dell'architettura – quella, appunto, postmoderna –, «un genere di concezione architettonica che», in un dibattito dedicato alle questioni barocche, «ebbi a definire» sottolinea l'autore, «come *neobarocca*»⁴³¹.

Da «luogo cruciale della riflessione filosofica e critica italiana negli anni del secondo dopoguerra»⁴³² – del '51 è, appunto, il lavoro elaborato da Dorfles, seguito, nel '53⁴³³ e nel '54, da alcuni saggi di Anceschi che aveva introdotto, già nel '45, *Lo Barroco* di Eugenio d'Ors⁴³⁴ –, il problema estetico del barocco ritorna, negli anni Ottanta del Novecento, come esperienza centrale e *cruciale* – suggerisce Stefania Zuliani in un saggio dedicato alle *geometrie barocche* di Lucio Fontana («geometria non euclidea di einsteiniani e invisibili spazi curvi», naturalmente) – tra le linee di un discorso che si presenta «veramente irriducibile nella sua vitale contraddittorietà».

«Dal *Rapporto sull'idea del Barocco* (1945) premesso da Luciano Anceschi al celebre saggio di Eugenio d'Ors sino a *L'età neobarocca* (1987) in cui Omar Calabrese ha riconosciuto appunto nel neobarocco “il gusto predominante di questo nostro tempo, così apparentemente confuso, frammentato, indecifrabile”, la questione barocca», avvisa ancora Zuliani tracciando, tra l'altro, una linea felice del dibattito sul barocco, «ha rappresentato un territorio di riflessione estremamente fecondo, quasi “una sorta di prodigiosa ‘scatola cinese’ storiografica” in cui negli scorsi decenni sono confluite non soltanto le inquietudini e le insofferenze per i limiti, ormai esplosi, di un sapere positivo o razionale, convenzionale (quella *palude* neoclassica di cui scriveva Lucio Fontana nei suoi manifesti), ma anche il desiderio di riallacciare ad una tradizione illustre (ma per lungo tempo screditata) il contemporaneo bisogno di libertà, di *spontaneità* espressiva»⁴³⁵.

della Certosa di San Lorenzo, dal 20 giugno al 3 settembre 1998, Electa Napoli, Napoli 1998, p. 109 n. 10. Il saggio, sensibilmente rivisto, è, ora, con il titolo *Lucio Fontana. Geometrie barocche*, in *Id., Il fantasma della statua. Percorsi critici nella scultura italiana del Novecento*, Edizioni della Cometa, Roma 2007, pp. 49-56).

⁴³¹ G. Dorfles, *Architetture ambigue. Dal Neobarocco al Postmoderno*, Edizioni Dedalo, Bari 1984, p. 7.

⁴³² S. Zuliani, *Il fantasma della statua*, cit., p. 49.

⁴³³ L. Anceschi, *Del Barocco e altre prove*, Valecchi, Firenze 1953.

⁴³⁴ E. d'Ors, *Lo Barroco*, Aguilar, Madrid 1934; trad. it., *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, Rosa & Ballo, Milano 1945.

⁴³⁵ S. Zuliani, *Il fantasma della statua*, cit., pp. 49 e 54.

Vivacemente sentita e avvertita, la linea barocca ritorna, ora, per disegnare uno scenario impervio e disomogeneo, *confuso, frammentato e indecifrabile*⁴³⁶, appunto. Una linea che ritorna, tra l'altro – lo ha suggerito Angelo Trimarco ripercorrendo «la carriera “barocca”» di *Fontana senza Deleuze* e meditando, inoltre, sul Deleuze lettore di Leibniz⁴³⁷ – per ritrarre una pagina riflessiva nella quale il Barocco si insinua, ancora una volta, per valicare i confini del proprio tempo e «accompagnarci», ma soltanto come *figura* avverte Trimarco (e cioè «come filosofia della piega e del dispiego, all'infinito, *piega secondo piega*»), «alla fine del secolo, oltre gli esiti nichilistici», tanto da poter abbracciare, leggere e «comprendere», infine, artisti come «Paolo Uccello e Paul Klee»⁴³⁸.

Con *Architetture ambigue. Dal Neobarocco al Postmoderno*, apparso proprio nel 1984, come ottavo volume di una collana – *Immagine e consumo* – diretta dallo stesso Dorfles per le edizioni Dedalo di Bari, l'autore ritorna a riflettere, così, sulla *rinascita* dell'universo barocco, di un'architettura che, «liberatasi da schemi e preconetti meccanicistici», torna ad «alcune costanti “barocche” che aveva temporaneamente perduto o posto in dimenticanza»⁴³⁹.

«Se agli inizi degli anni cinquanta, alcune delle mie opinioni e delle mie affermazioni potevano sembrare del tutto arbitrarie e controcorrente, oggi» avvisa Dorfles nella *Premessa*, «[...] possono apparire molto più in sintonia con alcune posizioni avanzate e difese da diversi architetti e critici architettonici odierni». Così, presentando un'ipotesi legata alla «pubblicazione del sottile volumetto *Barocco nell'architettura moderna*», Dorfles propone, nel campo dell'architettura, non già un'«analogia nominalistica» o una *mera etichetta retorica*, e nemmeno un segno d'identificazione del «neobarocco da me difeso», spiega Dorfles, «sin dagli anni cinquanta, con il postmoderno dei nostri giorni», piuttosto – pur conservando «le debite riserve circa i molti limiti abbagli del postmoderno» – delle *corrispondenze* tra «alcuni elementi del postmoderno “migliore”» e quelle di una *categoria*, quella, appunto, *neobarocca*, che si avvale di brillanti sperimentazioni, di spregiudicate e valide combinazioni di piani e strutture, di concezioni plasico-spaziali nuove e libere, legate a

⁴³⁶ O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1987, p. VI. Si veda anche K. Purgar, *Neobarocco, semiotica e cultura popolare, intervista con Omar Calabrese* apparsa su «CVS – Center for Visual Studies», Siena, Gennaio 2006 (<http://www.visual-studies.com/interviews/calabrese.html>).

⁴³⁷ G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les Édition de Minuit, Paris 1988; trad. it., *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 1990.

⁴³⁸ A. Trimarco, *Fontana senza Deleuze*, in *Barocco e mediterraneo*, cit., pp. 83-90; ora anche in Id., *Opera d'arte totale*, cit., pp. 147-159 con il titolo *La piega, i fori, le fenditure*.

⁴³⁹ G. Dorfles, *Architetture ambigue*, cit., p. 19.

tutte «quelle architetture, per così dire, “devianti” rispetto ai canoni formali rigidi del razionalismo funzionalista»⁴⁴⁰.

Il nucleo principale della riflessione proposta da Dorfles è, dunque, quello del *Barocco nell'architettura moderna*. Uno spazio d'azione che, rifacendosi ad alcune «costanti plastico-spaziali già sviluppatesi per la prima volta nell'epoca barocca»⁴⁴¹, porta l'autore ad individuare gli elementi distintivi di un «*novus ordo* architettonico»⁴⁴², e cioè di *nuove ricorrenze formali* e di congegni grammaticali che rivalutano ed elogiano l'ornamento e la struttura, l'ibrido e la diversità, il pluralismo e l'ecletticità.

Analizzando il barocco tra le linee dell'architettura moderna Dorfles rintraccia e *scorge*, così, «nella nostra epoca una derivazione non solo formale ma altresì spirituale dall'età barocca, sicché certe analogie e certi sviluppi, presentati oggi dall'architettura moderna ci sembrano riconducibili a quelle esperienze, sia che l'influsso esercitato dal barocco sull'arte d'oggi sia stato diretto – soli due secoli ci separano – sia che lo si voglia considerare come una normale proliferazione d'un organismo ancora in via di sviluppo»⁴⁴³.

Mentre il dibattito sul postmoderno si apre ad immagini differenti e a ipotesi costruttive che preferiscono, di volta in volta, «le geometrie incomplete o compromesse», come ha evidenziato Robert Stern⁴⁴⁴, per favorire «una complessità indulgente» (P. Goldberger)⁴⁴⁵ o «una sorta di complesso collage» teso a ridar vita ad un *classicismo senza lacrime* (Ch. Jencks)⁴⁴⁶ che, anziché integrarsi, preferisce pressare verso una «uscita dalla ortodossia del Movimento Moderno» (Portoghesi)⁴⁴⁷, Dorfles propone una visione delle cose – e delle case –

⁴⁴⁰ G. Ricci, *Largo ai barbari*, in «Il Mattino», 1 ottobre 1985, p. 19.

⁴⁴¹ G. Dorfles, *Architetture ambigue*, cit., p. 15.

⁴⁴² G. Dorfles, *Architetture ambigue*, cit., p. 50.

⁴⁴³ G. Dorfles, *Architetture ambigue*, cit., p. 18.

⁴⁴⁴ R. Stern, *At The Edge of Post-Modernism*, in «Architectural Design», n. 4, 1977, pp. 275-286, ora anche in C. Aldegheri, M. Sabini, *Immagini del post-moderno. Il dibattito sulla società post-industriale e l'architettura*, con saggi introduttivi di P. Portoghesi e M. Ferraris, Edizioni Cluva, Venezia 1983, 281-287. (Il volume contiene gli interventi di D. Bell, P. Eisenman, J. Gershuny, P. Goldberger, I. Hassan, A.-L. Huxtable, M. Köhler, Ch. Jencks, Ph. Johnson, M. Marien, S. von Moos, Ch. Moore, D. Scott-Brown, R. Stern, R. Venturi e L. Wright).

⁴⁴⁵ P. Goldberger, *Post-Modernism: an Introduction*, in «Architectural Design», n. 4, 1977, pp. 256-260; ora in C. Aldegheri, M. Sabini, *Immagini del post-moderno*, cit., pp. 203-207.

⁴⁴⁶ Ch. Jencks, *Post-Modern Classicism. Introduction*, in «Architectural Design», n. 5/6, 1980, pp. 5-17; ora in C. Aldegheri, M. Sabini, *Immagini del post-moderno*, cit., pp. 209-229.

⁴⁴⁷ P. Portoghesi, *Introduzione*, in *Immagini del post-moderno*, cit., p. 11.

che, rifacendosi a stilemi costruttivi di matrice *neobarocca*, si colloca come *azione metodologica* per leggere un presente architettonico quanto mai *ambiguo* e multiforme, «sfuggente e polivalente»⁴⁴⁸.

Ed è proprio la «linea estetica nella nuova architettura», individuata già «a partire dalla prima metà dell'ottocento»⁴⁴⁹ con alcuni esempi illustri, ad essere, per Dorfles, il sentiero appropriato per comprendere alcuni sommovimenti dell'architettura postmoderna. Un'architettura che *abita e sfida la complessità*⁴⁵⁰ per offrire un'espressione disinvolta, aperta, ancora una volta, ai valori plastici del movimento, a temi, meccanismi e funzioni che ripercorrono la guarnitura ornamentale e, nel contempo, la fantasia, la stranezza e l'ingegnosità. La sregolatezza, ancora, che si fa, questa, prefisso felice d'una costruzione tesa a distorcere e indebolire – ma non a cancellare – il *sistema classicista*⁴⁵¹.

Tra le ragioni e le regioni dell'architettura Dorfles predilige, dunque, una linea estetica innovativa che presenta certi tratti formali contrassegnati da «un incontenibile volere artistico» che si presenta – lo aveva suggerito anche Benjamin in un lavoro del 1927, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* –, adesso, come modello di «ricerca di uno stile estremamente elaborato del linguaggio, di uno stile», cioè, in grado di «apparire» ed essere «all'altezza del tumulto degli eventi del mondo»⁴⁵².

⁴⁴⁸ L. Anceschi, *Idea del Barocco*, in *Barocco e Novecento. Con alcune prospettive fenomenologiche*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1960, pp. 3-19; ora in Id, *L'idea del barocco. Studi su un problema estetico*, Nuova Alfa, Bologna 1984.

⁴⁴⁹ G. Dorfles, *Architetture ambigue*, cit., pp. 48-49.

⁴⁵⁰ R. Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, with an introduction by V. Scully, The Museum of Modern Art, New York 1966; trad. it., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980.

⁴⁵¹ Tale problematica è stata ampiamente sviluppata da J. R. Snyder, *L'estetica del Barocco*, il Mulino, Bologna 2005. si vedano, in particolare, del primo capitolo, i paragrafi dedicati a *L'attualità del Barocco*, all'*Ambiguità del termine «Barocco»* e al *Barocco vs classicismo*, pp. 15-23; sul concetto di classicismo si veda anche M. Bilò, *Formatività e architettura. Dissoluzione e permanenza della regola classica*, Costa & Nolan, Genova-Milano 1998.

⁴⁵² W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1927, Herausgegeben von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963; trad. it., *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971 pp. 38-41.

Allo *stato d'animo* postmoderno Dorfles consiglia, in questo modo, una *eredità formale* barocca, dallo stile *acuto et arguto*⁴⁵³ – è la formula del gesuita polacco Sarbiewski – in cui si combinano sperimentalismo e tradizione, armonico e disarmonico, artificio e natura, simmetrico e asimmetrico, accordo e disaccordo.

Il neobarocco, «inquieta via d'accesso alla comprensione del mondo»⁴⁵⁴, diventa, lungo questa riflessione dorfliesiana, chiave interpretativa di un complesso fenomeno, quello postmoderno, che si presenta «non soltanto come assieme babelico e disordinato di linguaggi, revival neoecclettico di pastiches stilistici, ma anche come vistoso sintomo della profonda crisi»⁴⁵⁵ presente tra le formule della nuova architettura.

Nelle nuove manovre dell'architettura, della *migliore* architettura postmoderna che confluisce nei sentieri estetici del *neobarocco*, «tutto è lecito»⁴⁵⁶ (ribadirebbe Emanuele Tesauro) per giungere ad una «vera novità architettonica – non soltanto tecnica ma stilistica –»; una novità che, per Dorfles, «non deriva solo dall'uso di determinati materiali o di determinati sistemi costruttivi [...], ma dal fatto di usarli in maniera diversa da come erano stati usati fino allora»⁴⁵⁷.

Insomma, Dorfles, pensa, adesso, ad una nuova visione delle cose che è capace di ascoltare nuovamente i sussurri del mitico e del poetico, del fantastico e dell'immaginario, di quel *caro immaginar* di leopardiana memoria in cui la ragione deraglia dai sentieri prestabiliti della stessa ragione – d'un *terrorismo della ragione*⁴⁵⁸ avvisa Dorfles – per privilegiare, *ex novo*, i territori felici dell'onirico, dello sgrammaticato, dell'*antirinascentale* suggerirebbe Eugenio

⁴⁵³ M. K. Sarbiewski, *De acuto et arguto liber unicus sive Seneca et Martialis, ubi de epigrammatis, de coloribus declamatoriis, de epistolis argutis omnibus bono, quibus studium est acute et scribere, et loqui* (1626), in S. Skimina, a cura di, *Praecepta poetica*, Wroclaw, Cracovia 1958, pp. 2-20.

⁴⁵⁴ S. Zuliani, *Il fantasma della statua*, cit., p. 49.

⁴⁵⁵ G. Ricci, *Largo ai barbari*, cit., p. 19.

⁴⁵⁶ E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Bartolomeo Zavatta, Torino 1670; rist. anastatica Editrice Artistica Torinese, Savigliano (CN) 2000, p. 735.

⁴⁵⁷ G. Dorfles, *Architetture ambigue*, cit., p. 156.

⁴⁵⁸ G. Dorfles, *Elogio della disarmonia*, Garzanti, Milano 1986, p. 29; apparso, nel 1992 nella collana Gli Elefanti della Garzanti è, ora, Id., *Elogio della disarmonia. Arte e vita tra logico e mitico*, Skira, Milano 2009 (d'ora in poi sarà presa in esame la terza edizione). Sul ritorno al mito e l'evasione dalle gabbie della ragione, si veda, anche G. Dorfles, *Mito e Ragione*, in *L'estetica del '900*, «Atti del Congresso di Estetica» organizzato dall'Università degli Studi di Salerno, dall'Istituto per gli Studi Filosofici e dall'Associazione Italiana per gli Studi di Estetica, Napoli-Salerno, dal 21 al 23 febbraio 1990, Nuove Edizioni Tempi Moderni, Napoli 1993, pp. 9-24.

Battisti⁴⁵⁹, del simbolico e del «paradossale (nel senso greco di *parà ten doxan* = contrario dalla ragione)»⁴⁶⁰.

7. La linea della disarmonia e dell'asimmetria, dell'asintattismo e della dissonanza, sul finire degli anni Ottanta del Novecento, torna ad essere, così, per Dorfles – per il Dorfles impegnato a disciogliere le matasse impervie d'una nuova condizione che attraversa *tutti i saperi* –, la contrada riflessiva lungo la quale rintracciare «un'arte che sappia fare i conti con l'interrotto, lo sbocconcettato, l'imperfetto». Estensioni meditative, queste, che sono, nell'analisi dell'autore, non solo *l'aspirazione* di «molti artisti del nostro tempo»⁴⁶¹ ma anche le linee che dovrebbe seguire la società contemporanea (e il singolo individuo) per *riassaporare* un *intervallo perduto*, uno *spazio vuoto*, un territorio incontaminato.

Quella parabola riflessiva dedicata allo Zen e alle sue *qualità comunicative* che caratterizzava il VII capitolo di *Simbolo comunicazione consumo*⁴⁶², preceduta, tra l'altro, da un ragionamento del 1959 che elogia l'irregolare, l'approssimazione e l'asimmetrico – una spinta «sempre più evidente [...]», nell'arte occidentale, «motivata» da alcune «norme che sfuggono a ogni legge “razionale” e matematica»⁴⁶³ –, e seguita, poi, da un atteggiamento critico di stampo (inevitabilmente) *preferenziale*, anzi, *proairetico*⁴⁶⁴, che caratterizzano, per Dorfles, una vera e propria *Età dell'Asimmetrico* dalla quale derivano, oggi, «i più vitali impulsi creativi»⁴⁶⁵, diviene, ora, baricentro di un discorso che tende, appunto, verso l'asimmetrico, il movimento e la vita, la formatività e il divenire incerto delle cose.

«Dal predominio assoluto d'una esteticità del simmetrico (come si poté avere durante il Rinascimento, quando la “piramide” rappresentò il tipico schema costruttivo d'ogni dipinto)», evidenzia Dorfles tracciando, già nel 1959, alcune linee del *divenire delle arti*, «si venne man

⁴⁵⁹ E. Battisti, *L'antirinascimento*, Feltrinelli, Milano 1962.

⁴⁶⁰ G. Dorfles, *Elogio della disarmonia*, cit., p. 103.

⁴⁶¹ G. Dorfles, *Elogio della disarmonia*, cit., p. 112.

⁴⁶² G. Dorfles, *Appunti sullo Zen*, in Id., *Simbolo comunicazione consumo*, cit. p. 223ss.

⁴⁶³ G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, cit., p. 78.

⁴⁶⁴ G. Dorfles, *Dal significato alle scelte*, cit. Per tali problematiche, e per un'ampia analisi dell'asimmetrico nelle dinamiche creative della contemporaneità, si veda anche G. Dorfles, *Disarmonia programmata o aleatoria?*, in *La disarmonia prestabilita*, pubblicato in occasione del seminario promosso dal Centro Internazionale Studi di Estetica, tenuto a Palermo nei giorni 26 e 27 ottobre 1994 (in occasione dell'edizione italiana dell'*Aesthetik des Häßlichen* di K. Rosenkranz), *Aesthetica Pre-Print*, Palermo 1985, pp. 66-76.

⁴⁶⁵ G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, cit., p. 79.

mano istaurando anche nell'arte occidentale un progressivo tendere verso l'asimmetrico; quello stesso asimmetrico che aveva dominato per secoli e millenni in molta arte orientale e che come è noto era in stretto rapporto alle concezioni filosofico-religiose dello zenismo»⁴⁶⁶.

E proprio all'irregolarità e all'imperfezione, caratteristiche tipiche di una *sensibilità estetica giapponese* che celebra *ma*⁴⁶⁷ – e cioè una bellezza transitoria, un atteggiamento legato all'arte e alla vita, alla sospensione temporale e alla distanza, al *durante* (al *mentre*, appunto) dell'esistenza delle cose, all'*esperienza* e al *comportamento* – che Dorflès apre la propria riflessione per rintracciare e delineare «una sintonia – una curiosa analogia – con certi aspetti e certe creazioni estremorientali e soprattutto nipponiche»⁴⁶⁸.

Con *Elogio della disarmonia*, pubblicato nel 1986, nel bollore di un dibattito sulla *postmodernità* e, più in generale, tra le linee di un «nucleo, storico e teorico»⁴⁶⁹, legato ai termini sovrani *avanguardia-neoavanguardia*, Dorflès suggerisce una regione riflessiva che evade dal mondo della ragione e dai turbamenti della simmetria per schiudere un *Bildhafte Denken* – ha suggerito Dorflès – che *devia dalle norme*, dalle linearità e dal razionalismo.

Asimmetria, disarmonia, disritmia sono, ora, per Dorflès, le *nuove in-costanti estetiche* necessarie per recuperare non solo alcuni luoghi devitalizzati dalla comunicazione contemporanea ma anche un *pensiero mitico e simbolico*; un *pensiero per immagini* – dice Dorflès – in grado di riavvicinare l'uomo al fantastico e all'irreale, ad una «attività rituale»⁴⁷⁰ della vita quotidiana che si «allontana dalla meccanicità tecnologica dell'epoca precedente» e si fa, viceversa, azione creativa che tende «verso nuovi panorami più umani e più legati alla fantasia o forse al sogno» per mostrare la presenza «di fermenti “romantici”, “neobarocchi”, “irrazionali”»⁴⁷¹.

⁴⁶⁶ G. Dorflès, *Il divenire delle arti*, cit., p. 78.

⁴⁶⁷ La questione è stata ampiamente trattata in L. Galliano, a cura di, *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, prefaz. di G. C. Calza, Edizioni Angelo Manzoni, Torino 2004. Per una più puntuale analisi del mondo estetico giapponese si veda, inoltre, G. C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino 2002.

⁴⁶⁸ G. Dorflès, *Influssi Zen nell'arte occidentale*, relazione tenuta a Venezia, il 26 giugno 1995, nell'ambito del Convegno di Studi promosso dall'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, in G. Dorflès, *Irritazioni. Un'analisi del costume contemporaneo*, Luni Editrice, Milano-Trento 1997, p. 162-167.

⁴⁶⁹ A. Trimarco, *Avanguardia, neoavanguardia*, cit., p. 49.

⁴⁷⁰ G. Dorflès, *Elogio della disarmonia*, cit., p. 14ss.

⁴⁷¹ G. Dorflès, *Elogio della disarmonia*, cit., p. 106.

In un periodo – e in un dibattito – che è stato definito, a più riprese, nel *nome* e nella *cosa*⁴⁷², come postmoderno, Dorfles propone, così, per leggere le dinamiche generali della nuova società estetica contemporanea, una *Età dell'Asimmetrico* che si presenta sempre più legata ad un *Pensiero visivo e inconscio* e ad un pensiero estetico giapponese che elogia il vuoto del *Chadō* o *Sadō*, (茶道, *Via del tè*). Perché è proprio *la via del tè* – la «camera del tè che viene anche definita “camera del vuoto, o “casa dell’asimmetria”» –, per Dorfles, il luogo nel quale «dobbiamo cercare di identificare il sorgere di quell’elemento disequilibrante da cui tutta la successiva arte giapponese (sia in pittura che in architettura) è pervasa e che si rifletterà così drammaticamente su buona parte della nostra (occidentale) arte contemporanea»⁴⁷³.

«Parecchi artisti», evidenzia Dorfles, «soprattutto negli anni settanta mostrano indiscutibili elementi di affinità con quelli del gruppo Gutaj, come Scanavino, Pollock, Wols. Ma esiste un altro importante movimento artistico degli anni Settanta-Ottanta di cui merita conto accennare. Si tratta di quel movimento che fece soprattutto capo a Torino, e che prese il nome di “arte povera”. Artisti come Merz, Zorio, Penone, Anselmo», per Dorfles, «misero in atto, per la prima volta in Europa, un tipo di creatività basata essenzialmente sulla “povertà” dei materiali usati (carbonella, fruscilli di paglia, frammenti di legno e di metallo), e sullo spartano assemblaggio di elementi che traevano la loro efficacia dall’insolita espressività di fattori “anti-edonistici”, da una altrettanto insolita spazialità, e, in generale, da un atteggiamento analogo – almeno in apparenza –, a quello del wabi e del sabi». Anche se, aggiunge Dorfles, questa *povertà* – e questa «elementarità» – utilizzata dagli artisti dell’arte povera si mostra, «meno genuina di quella nipponica»⁴⁷⁴.

La cerimonia del tè – in cui si incontrano, secondo il monaco buddista 千利休 (Sen no Rikyū), i principi generali di *armonia* (*Wa*, 和), *rispetto* (*Kei*, 敬), *purezza* (*Sei*, 清) e *tranquillità* (*Jaku*, 寂)⁴⁷⁵ – e la camera ad essa dedicata⁴⁷⁶, rappresentano, così, nell’analisi proposta da Dorfles,

⁴⁷² A. Trimarco, *Confluenze*, cit., p. 11ss.

⁴⁷³ G. Dorfles, *Elogio della disarmonia*, cit., p. 69.

⁴⁷⁴ G. Dorfles, *Influssi Zen nell’arte occidentale*, cit., p. 165.

⁴⁷⁵ Si vedano, almeno, K. Okakura, *The Book of Tea*, Heibonsha, Tokyo 1906; trad. it., *Lo Zen e la cerimonia del tè*, con uno scritto di E. F. Bleiler, SE, Milano 1955 (e anche l’edizione a cura di G. C. Calza, Edipem Editoriale Nuova, 1983); Soshitsu Sen (XV), *Chado. The japanese way of tea*, Weatherhill, Tokyo 1979; trad. it., *Chado. Lo Zen nell’arte del tè*, Promolibri Edizioni, Torino 1986; S. J. Soutel-Gouiffes, *Voie des quatre vertus (voie du thé). Expérience d’un itinéraire spirituel*, La Table d’Emeraude, Paris 1995; trad. it., *La via delle quattro virtù (il simbolismo della cerimonia del te)*. *Esperienza di un itinerario spirituale*, Arkeios, Roma 1996.

un contatto spontaneo, da raggiungere, con gli oggetti e le persone, per ridare un «tocco di “naturalzza”» ad «un’opera divenuta troppo artificiale»⁴⁷⁷.

Lo *yūgen* (幽玄) – ovvero il *fascino sottile* legato all’enigma e all’eleganza –, il *wabi* (侘), la povertà inseguita, la bellezza del disadorno, la rinuncia ad ogni boria, e, infine, il *sabi* (寂) – la patina che avvolge di fascino gli oggetti. Legate, queste alla pausa e all’intervallo, al vuoto in cui *cose e case si appartengono*, alla semplicità e alla leggerezza, alla purezza e alla pulizia formale, alla lontananza e alla liquidità. Alla flessibilità, ancora, attraverso la quale ogni cosa è *rivelata* tramite un procedimento che prevede la trasformazione del momento, la fugacità e la contingenza. Gli affetti che si consumano per aspettare e ascoltare (*matsu e kiku*) non solo il *riaffacciarsi delle cose* ma anche il loro mutare in nuove forme e in nuove strutture *minime e miocinetiche* che mettono a nudo lo spazio asettico del foglio⁴⁷⁸. Sono, ora, alcuni lineamenti di un discorso che Dorfles attraversa per ritornare ai territori (etici ed estetici) del *naturale*. Ad origini mitiche e poetiche, insomma, che portano, attraverso i paesi dell’irrazionale e del fantastico, ai principi delle cose, alla genesi dell’uomo e alla sua *nuova comunione* con la natura e la naturalità. E, per giungere a questa riscoperta della natura, è necessario ora, suggerisce Dorfles «ristabilire, accanto a una rinnovata o ritrovata “coscienza intervallare”, anche una nuova presa di coscienza dei dati della fantasia, di quello che possiamo, con un termine ormai anche troppo collaudato, definire l’“immaginario”»⁴⁷⁹.

8. Elogio della disarmonia e, a distanza di due anni, nel 1988, *Il feticcio quotidiano* segnano, nella seconda metà degli anni Ottanta, gli andamenti riflessivi seguiti da Dorfles per tracciare il panorama – artistico, psicologico, sociologico e antropologico – di una «società come la nostra che», avvisa l’autore, «ama credersi totalmente razionale e persino aridamente desacralizzata» ma che «in realtà» è «minata da continue e vistose spinte mitiche, dal bisogno universale di seguire nuovi simboli, dalla generalizzazione di pratiche che non si possono

⁴⁷⁶ Per un più puntuale approfondimento sull’argomento si rinvia almeno a R. Castile, *The way of tea*, John Weatherhill, Tokyo 1971; K. Okakura, *The book of tea*, cit.; Soshitsu Sen XV, *Chado. The japanese way of tea*, cit.; Lu Yu, *Il canone del tè*, Leonardo Editore, Milano 1990; J. L. Anderson, *An Introduction to Japanese Tea Ritual*, SUNYP, New York 1991; M. De Giorgi, *La via del tè nella spiritualità giapponese*, Morcelliana, Brescia 2007.

⁴⁷⁷ G. Dorfles, *Elogio della disarmonia*, cit., p. 71.

⁴⁷⁸ A. W. Watts, *The Way of Zen*, Pantheon Books, New York 1957; trad. it., *La via dello zen*, Feltrinelli, Milano 1960, e, particolarmente, del secondo capitolo, il paragrafo IV, *Lo Zen e le arti*, pp. 190-218.

⁴⁷⁹ G. Dorfles, *Elogio della disarmonia*, cit., p. 11.

spiegare dal punto di vista della tecnica e dell'economia ma piuttosto da quello dell'estetica e del mito»⁴⁸⁰.

Mentre Jean Baudrillard con *La sparizione dell'arte*, apre la collana *Terzo millennio* dei Flash Art Books, e traccia – con *referimenti* ben precisi⁴⁸¹ – una linea sulla *simulazione* (sulle simulazioni) del contemporaneo in cui l'opera d'arte si presenta, ormai, sulla «vertigine dell'oscenità»⁴⁸², come *una merce con valore estetico*⁴⁸³, e mentre Filiberto Menna, nello stesso anno – è il 1988, appunto –, come terzo volume della stessa collana che accoglie il testo di Baudrillard e, grosso modo, sulla stessa linea assiale di pensiero, elabora *Il progetto moderno dell'arte*, Dorfles, propone, a pochi mesi di distanza – nell'ottobre dello stesso anno –, un'analisi della società e dell'estetica contemporanea che trova nel *feticcio quotidiano* non solo un titolo significativo ma anche il *sintomo* di una società estetica (ed *estetizzata*) in cui va ristabilito, necessariamente, un nuovo rapporto con l'*intervallo* e con il *silenzio* per far fronte ad una *mitizzazione negativa* che, in *Nuovi riti, nuovi miti* «definivo», dice Dorfles, «“mitagogia”»; appunto ad indicarne il carattere compulsivo e coatto». «In altre parole», sottolinea l'autore (e conviene citare per esteso), «mentre secondo molti autori (da Cassirer a Hilman per non citare che i più noti “mitologi”) il mito sarebbe sempre da considerare come positivo, io ritengo che molto spesso lo stesso si debba considerare come negativo, appunto

⁴⁸⁰ G. Dorfles, *Il feticcio quotidiano*, Feltrinelli, Milano 1988, quarta di copertina.

⁴⁸¹ «I miei riferimenti sulla condizione moderna dell'arte (non penso che ne esista una postmoderna)», avvisa l'autore, «sono poco numerosi: vanno da Baudelaire e le sue riflessioni sulla modernità, a Benjamin e l'analisi dell'opera d'arte e la sua riproducibilità tecnica, fino a Mac Luhan e la sua pragmatica elettronica dell'immagine e a Andy Warhol e la sua pratica ultramediatica dell'arte, e direi la sua “inestetica trascendentale” – o eutanasia dell'arte attraverso se stessa». J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988, p. 6.

⁴⁸² J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, cit., p. 11. «L'oggetto d'arte», prosegue l'autore, «nuovo feticcio trionfante (e non triste feticcio alienato!) deve lavorare a decostruire da sé la sua aura tradizionale, la sua autorità e la sua potenza di illusione per rispondere all'oscenità pura della merce» (p. 11).

⁴⁸³ L'opera d'arte, sottolinea Baudrillard, deve «diventare più merce della merce»; deve andare «più in là ancora del valore d'uso, ma sfuggendo perfino al valore di scambio», anzi, «radicalizzandolo». J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, cit., p. 9. Ad aggravare la «nostra cultura dominante», suggerisce ancora l'autore, è una estetizzazione generale delle cose che ha portato ad un «grado Xerox della cultura» (p. 21) sicché, Baudrillard potrà dire, poi, negli anni Novanta, con una metafora felice, che *la guerra del Golfo non è mai esistita* (J. Baudrillard, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Galilee, Mayenne 1991).

come capace di indurre l'uomo in pratiche o in riflessioni aberranti e tali da trasformare l'oggetto mitico, o in genere l'espressione di un pensiero immaginifico, in un feticcio, dunque in un simulacro ingannevole, in una distorsione del pensiero che può condurre alle peggiori forme di inefficienza espressiva e creativa»⁴⁸⁴.

Così, per far fronte ai *pericoli* e alle *distrazioni* di una società che Mario Perniola ha definito, con vivace acume, *dei simulacri*⁴⁸⁵, «dove il concetto di feticcio», avvisa Dorfles, «era usato in un'accezione non lontana della mia»⁴⁸⁶, tornano presenti e riattualizzati, ora, alcuni lineamenti «dell'ormai antico *Simbolo comunicazione consumo* (1962), dove cercavo di fare il punto sui problemi della comunicazione simbolica e dell'entropia di tale comunicazione». Accompagnati, questi, da altri lavori, «*Nuovi riti, nuovi miti* (1965)», appunto, «che prendeva in considerazione le nuove espressioni di un pensiero mitico attuale contrapposto a un pensiero "razionale"» e, naturalmente, al più recente *Elogio della disarmonia* (1986) «dove mi sforzavo di precisare l'importanza che, ai nostri giorni, spetta – non solo nel settore artistico ma in quello socio-psicologico – all'avvento d'un elemento disequilibrante, disarmonico, dissimetrico»⁴⁸⁷.

Sul finire degli anni Ottanta, mentre si delineano i primi spettri di un mondo (e di un modello) artistico ed estetico che guarda con sempre maggiore interesse al vivente [in cui l'*homo faber* lascia il posto all'*homo creator* (secondo l'accezione proposta da Günther Anders)]⁴⁸⁸ – nel 1992, infatti, il gallerista e critico d'arte americano Jeffrey Deitch conia l'appellativo *Post-Human*⁴⁸⁹ –, e mentre Lyotard si chiede *se il postmoderno sia parte stessa del moderno*⁴⁹⁰,

⁴⁸⁴ G. Dorfles, *Il feticcio quotidiano*, cit., p. 8.

⁴⁸⁵ M. Perniola, *La società dei simulacri*, Cappelli, Bologna 1980.

⁴⁸⁶ G. Dorfles, *Il feticcio quotidiano*, cit., p. 9.

⁴⁸⁷ G. Dorfles, *Il feticcio quotidiano*, cit., p. 7.

⁴⁸⁸ G. Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, 2, C. H. Beck, Munchen 1995; trad. it., *L'uomo e antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

⁴⁸⁹ Si veda J. Deitch, a cura di, *Post Human*, cat della mostra tenuta al FAE Musée d'Art Contemporain di Pully-Losanna nel giugno del 1992 e, in seguito, al Castello di Rivoli – Torino (nel novembre del 1992), alla Deste Foundation for Contemporary Art di Atene (3 dicembre 1992 - 14 febbraio 1993) e, infine, al Deichtorhallen Hamburg (12 marzo-9 maggio 1993). Gli artisti in mostra: Dennis Adams, Janine Antoni, John M Armleder, Stephan Balkenhol, Matthew Barney, Ashley Bickerton, Taro Chiezo, Clegg & Guttman, Wim Delvoeye, Suzan Etkin, Fischli Weiss, Sylvie Fleury, Robert Gober, Felix Gonzalez-Torres, Damien Hirst, Martin Honert, Mike Kelley, Karen Kilimnik, Martin Kippenberger, Jeff Koons, George Lappas, Annette Lemieux, Christian Marclay, Paul

Dorfles spinge la propria riflessione lungo un sentiero che tende a recuperare *mitologemi individualizzati*⁴⁹¹, e a riscoprire gli itinerari del *Bildhafte Denken*, «dell'irrazionale», e «del simbolico». A questi itinerari estetici da seguire, però, se ne aggiungono altri, «mai svolti in precedenza», mette in risalto l'autore, «come quello del “silenzio”, che si riallaccia al concetto di “intervallo” di cui ebbi a trattare nel mio *L'intervallo perduto* (1980)»⁴⁹².

Per Dorfles, il silenzio – «l'entità silenzio» identificata «con l'“entità-intervallo”» – è, sul finire del millennio, la contrada privilegiata per far ritorno ad un indispensabile (e ricercato, o da ricercare) *vuoto esistenziale* in quanto *essenzialità depurativa*. Un territorio estetico visto «come cessazione del rumore, del suono, d'ogni attività esplicita; ma anche», rileva Dorfles, «come presenza di qualcosa che non è definibile se non tautologicamente affermando che, durante il silenzio, si svolge qualcosa che è, per l'appunto, l'avverarsi del silenzio stesso: dunque come realizzarsi di qualcosa di positivo, di a sé stante»⁴⁹³. Un silenzio che si fa, di conseguenza, per l'autore, consapevolezza del «*Sunyata* (il vuoto)»⁴⁹⁴ e, nel contempo traversa significativa «nella quale sia possibile attingere delle ancora inesprese forze creative»⁴⁹⁵. Quelle stesse forze che alimentavano, i *teatri della mente*⁴⁹⁶ di leopardiana

McCarthy, Yasumasa Morimura, Kodai Nakahara, Cady Noland, Daniel Oates, Pruitt Early, Charles Ray, Thomas Ruff, Cindy Sherman, Kiki Smith, Pia Stadtbäumer, Meyer Vaisman e Jeff Wall.

⁴⁹⁰ J.F. Lyotard, *Le Postmoderne explique aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Galilee, Paris 1986; trad. it., *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1987.

⁴⁹¹ «La vigorosa ripresa della figuratività, in parte di derivazione post-espressionista, in parte legata a episodi popolareschi (graffitisti newyorkesi ecc.), in parte alla riscoperta di elementi fiabeschi e mitici (Paladino, Penck, Disler, Winnewisser), sta a dimostrare», nota l'autore, «come anche queste nuove immagini siano del tutto avulse da quella facile decrittibilità che valeva ancora per l'arte del secolo scorso; e siano, invece, improntate a quella che potremmo definire una rinascita di “mitologemi individualizzati”». E, in altro luogo, Dorfles, dichiara e afferma, per stabilire il proprio parere di fronte all'avanzare smodato e incontrollabile dei mass media, che «l'unica salvezza possibile per l'arte futura – e ovviamente per l'attuale – è nella sua capacità di saper ricostruire un mito». G. Dorfles, *Il feticcio quotidiano*, cit., p. 20 e p. 21.

⁴⁹² G. Dorfles, *Il feticcio quotidiano*, cit., p. 8.

⁴⁹³ G. Dorfles, *Il feticcio quotidiano*, cit., p. 79.

⁴⁹⁴ G. Dorfles, *Il feticcio quotidiano*, cit., p. 80 n. 2. Per tale argomentazione trattata da Dorfles si veda anche G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1992.

⁴⁹⁵ G. Dorfles, *Il feticcio quotidiano*, cit., p. 80.

memoria – quei *sovrumani silenzi* e quella *profondissima quiete* in cui il *pensier si finge* –, sono, per Dorfles «quella condizione» di un silenzio che si presenta «non come negatività dei dire, del fare, del contemplare, ma anzi come matrice di ogni potenziale di creazione»⁴⁹⁷. Come località, fisica e psichica insieme, alla quale ormeggiare per degustare, ancora una volta, i ritmi della creazione e svolgere, inoltre, un corretto intervento critico. Ma anche per cogliere, infine, in un mondo tempestato di rumori e sovraccarico d'immagini, attraverso una sana *sospensione* – è sempre Dorfles a evidenziarlo –, le *voix du silence* che è, naturalmente, la latitudine del vivente immerso, quest'ultimo, nella *propria* naturalità, nell'ospitalità, nel rispetto dell'altro e del sé.

⁴⁹⁶ F. Petrella, *La mente come teatro. Antropologia teatrale e psicoanalisi*, Centro Scientifico Torinese, Torino 1985.

⁴⁹⁷ G. Dorfles, *Il feticcio quotidiano*, cit., p. 80.

IV. L'autentico, l'inautentico e l'attuale nell'arte d'oggi

1. Alcuni eventi, tra la fine degli anni Ottanta del Novecento e il primo decennio del ventunesimo secolo caratterizzano, grossomodo, la *nuova* scena dell'arte, della critica d'arte e dell'estetica. Di un sistema dell'arte, infine, *sfrangiato* dalla megalopoli⁴⁹⁸, dalle correnti dominanti dell'economia e dalla *flessibilità*⁴⁹⁹ del lavoro, dalla commercializzazione globale e dai – sempre più massicci – flussi di un paesaggio virtuale e ibrido, carico di differenze e, nel contempo, paradossalmente omologante.

Lo sfibrarsi del critico – e lo *sfiorire del teorico* evidenziato, questo, già nei primi anni Novanta, da Angelo Trimarco⁵⁰⁰ –, il suo declinare o il suo estinguersi, in molti casi, in mera alacrità curatoriale (la centralità e il significato che la figura del curatore ha assunto non solo nel panorama artistico internazionale, ma anche nel più ampio contesto delle pratiche culturali del contemporaneo è sempre più consolidata e risponde, spesso, alle mode del momento o, in altri casi, ad una attività che privilegia il *presentismo* e la *risonanza mediatica*)⁵⁰¹ sembra, certo, almeno per i tracciati speculativi e per la riflessione teorica, appunto, l'episodio più allarmante. Da un punto di vista dell'arte, poi, e della creatività artistica in generale, la *cyborgizzazione*⁵⁰² (i vari andamenti estetici del *cyberpunk*, dello *splatter-punk*⁵⁰³ e del *cyberspace* in generale), la *net-art* e le sue varie declinazioni attuali (legate ad un *virtualismo*

⁴⁹⁸ Per tale questione si veda A. Trimarco, *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, Mimesis, Milano 2009.

⁴⁹⁹ Su tale problematica, legata, fondamentalmente, al capitalismo flessibile, si rinvia, almeno, a R. Sennett, *The Corrosion of Character. The Personal Consequence of Work in the New Capitalism*, W. W. Norton & Company, New York-London 1998; trad. it., *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*, Feltrinelli, Milano 1999.

⁵⁰⁰ Si vedano i già frequentati A. Trimarco, *Confluenze*, cit.; Id., *Poststoria*, cit.; Id., *Galassia*, cit. e il recente Id., *Ornamento*, cit.

⁵⁰¹ Per la nozione di *presentismo* si rinvia a F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris 2003; trad. it., *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Sellerio, Palermo 2007.

⁵⁰² Si vedano, almeno, i volumi di A. Caronia, *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nella rete*, Franco Muzio Editore, Padova 1996; Id., *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, ShaKe Edizioni Underground, Milano 2001.

⁵⁰³ Per una più articolata panoramica di tali forme estetiche si rinvia a P. Giovannetti, *Cyberpunk e Splatterpunk*, DataneWS, Roma 1992.

che modifica e, a volte, mortifica i rapporti sociali), il *Post Human* (1992) che, dopo le prime manovre storiche della *Body Art*, presenta un atlante corporale in continuo assetto estetico modulato, questo, ha avvertito precocemente Jeffrey Deitch, da «un cambiamento profondo determinato [...] dal fatto che ognuno di noi continua ad assimilare i costanti processi tecnologici sia nel settore biologico che nel campo della comunicazione»⁵⁰⁴. E poi, quasi a seguire uno stesso asse riflessivo – ma radicalizzandosi lungo un sentiero biologico –, l'ulteriore sviluppo dei flussi biopolitici e bioartistici segnati e disegnati da alcuni eventi che ne tracciano un prologo felice. *Paradise Now: Picturing the Genetic Revolution*⁵⁰⁵ tenuta nel 2000, a New York, presso la Exit Art; *Unter der Haut. Transformationen des Biologischen in der zeitgenössischen Kunst / Under the Skin. Biological Transformations in Contemporary Art*⁵⁰⁶ organizzata a Duisburg, un anno dopo (nel 2001), presso il Stiftung Wilhelm

⁵⁰⁴ «Il mondo emergente nel quale la chirurgia plastica, la ricostruzione genetica e gli innesti di componenti elettroniche nel cervello diverranno prassi comune», suggerisce ancora Deitch, «potrà essere ben presto assunto come uno stadio ulteriore dell'evoluzione darwiniana dell'essere umano» (J. Deitch, a cura di, *Post Human*, cit., s.p.).

⁵⁰⁵ M. Hieferman, C. Kismaric, a cura di, *Paradise Now. Picturing the Genetic Revolution*, cat. della mostra tenuta a New York, negli spazi della Exit Art, dal 9 Settembre al 28 Ottobre 2000, Saratoga Springs, New York 2000.

La mostra è stata spostata, poi, all'University of Michigan Museum of Art (dal 17 marzo al 27 maggio 2001) e, come terza ed ultima tappa, negli spazi del Tang Museum, Skidmore College (dal 15 settembre 2001 al 6 gennaio 2002). Gli artisti, inclusi nella mostra, erano Heather Ackroyd and Dan Harvey, Suzanne Anker, Dennis Ashbaugh, Aziz + Cucher, Brandon Ballengee, Natalie Bookchin and Jin Lee, Christine Borland, Nancy Burson, Helen Chadwick, Kevin Clarke, Keith Cottingham, Bryan Crockett, Christine Davis, Mark Dion, George Gessert, Rebecca Howland, Ronald Jones, Eduardo Kac, davidkremers, Jane Lackey, Julian Laverdiere, Karl S. Mihail and Tran T. Kim-Trang, Larry Miller, Steve Miller, Frank Moore, Alexis Rockman, Bradley Rubenstein, Nicolas Rule, Christy Rupp, Gary Schneider, Laura Stein, Eva Sutton, Catherine Wagner, Carrie Mae Weems, Gail Wight, Janet Zweig.

⁵⁰⁶ *Unter der Haut. Transformationen des Biologischen in der zeitgenössischen Kunst / Under the Skin. Biological Transformations in Contemporary Art*, cat. della mostra tenuta a Duisburg, presso lo Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, dal 6 maggio al 17 giugno 2001, con testi di Cornelia Brüninghaus-Knubel, Söke Dinkla, Renate Heidt Heller, Werner Bartens, Christoph Brockhaus, Ruit Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2001.

Lehmbruck Museum, e, infine, *L'Art Biotech*⁵⁰⁷ curata – nel 2003, a Nantes – da Jens Hauser che mira ad evidenziare, appunto, le «metafore biologiche»⁵⁰⁸ e i profondi cambiamenti di un'arte che non si rappresenta ma si presenta per modulare, così, un approccio creativo teso a ritessere le trame del DNA tanto da intavolare *giochi ecologici*⁵⁰⁹, sono alcuni esempi che segnano – volendo restringere l'ampia panoramica a disposizione –, un mondo e un orientamento artistico che, spinto dalla metafora *tecnoide*, ripercorre i sentieri della *Lebensphilosophie* [dai primi contributi ad una *philosophische Anthropologie* formulati da Scheler tra il 1913 e il 1928 per attraversare, poi, - senza tralasciare Nietzsche e Heidegger – Plessner, Uexküll, Simmel, Dilthey, Klages, Spengler, Ziegler e Keyserling, Theodor Lessing, Cassirer, Foucault e, in Italia, volendo citare almeno alcuni nomi centrali, Aldo Masullo e i suoi allievi, Mariapaola Fimiani e Giuseppe Cantillo, ma anche, per differenti prospettive, Mario Perniola]⁵¹⁰ e apre la strada alla ripresa d'una *linea genealogica dell'umano*⁵¹¹ e ad un'arte vista come *organismo metamorfosante e pulsante*.

E ancora, le nuove operazioni *site specific*⁵¹². I nuovi spazi dell'arte – le biennali sparse per il mondo, le fondazioni e i musei di ultimissima generazione, le residenze d'artista, i premi e i

⁵⁰⁷ J. Hauser, a cura di, *L'Art Biotech*, cat. della mostra tenuta a Nantes, dal 14 marzo al 4 maggio 2003, presso la Scène National ed Lieu Unique, Filigranes Éditions, Nantes 2003; trad. it., *Art Biotech*, con una *Presentazione* di P. L. Capucci e F. Torriani, CLUEB, Bologna 2003.

⁵⁰⁸ J. Hauser, *Art Biotech*, cit., p. 22ss.

⁵⁰⁹ W. Flusser, *The Blue Dogs*, in «Art Forum», ottobre 1988, poi (in lingua tedesca), in Id., *Schriften, Band 2. Nachgeschichte – Eine korrigierte Geschichtsschreibung*, Bensheim-Düsseldorf 1993; infine in J. Hauser, *Art Biotech*, cit., pp. 29-31.

⁵¹⁰ Per una puntuale e attenta analisi di tale problematica si veda, almeno, M. Fimiani, *Antropologia filosofica*, Editori Riuniti, Roma 2005 in cui l'autrice attraversa non solo la storia del pensiero che porta, appunto, ad una *antropologia filosofica*, ma anche il panorama estetico del contemporaneo legato, questo, all'umano, al post-umano, al dopo l'umano e al *divenire della vita* tra le maglie sfibrate del contemporaneo. Della stessa autrice si vedano, inoltre, *L'arcaico e l'attuale. Lévy-Bruhl, Mauss, Foucault*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, *Erotica e retorica. Foucault e la lotta per il riconoscimento*, ombre corte, Verona 2007 e il fondamentale *Umano post-umano. Potere, sapere, etica nell'età globale*, a cura di M. Fimiani, V. G. Kurotshka, E. Pulcini, Editori Riuniti, Roma 2004.

⁵¹¹ G. Cantillo, F. C. Papparo, *Genealogia dell'umano. Saggi in onore di Aldo Masullo*, 2 vol., Guida, Napoli 2000.

⁵¹² Indispensabile, per comprendere appieno gli ultimi risvolti dell'arte *Site Specific* è il volume di S. Zuliani, *Effetto Museo. Arte, critica, educazione*, Bruno Mondadori Ricerca, Milano 2009. Si veda, particolarmente, del secondo capitolo – *Le stanze della critica* –, il paragrafo dedicato, appunto, a

progetti pubblici – che non solo tramano una *ideologia* museologica e museografica ma lasciano scorgere la ricerca di *un nuovo io* e l'affollarsi di una mastodontica mole di soggettività artistica che, in molti casi, non permette alcuna disposizione – e alcuna riflessione – di ordine logistico o generazionale.

Inoltre, la nascita di nuove riviste quali *Quadri & Sculture* del 1992, *Tema Celeste* del 1994, seguita, a distanza di un anno, da *Arte e Critica* (1995). *ARS* del 1997. *Exibart on paper* costituita nel 2001, *ArtKey* che nasce dall'esperienza online di *TeKnemedia.net* (2001). *EspoArte* del 2003 e *parallelo42* del 2008, il romano *Cura* e il salernitano *BlurDesign* del 2009 volendo citare soltanto un brevissimo *defilé* di cartacei e di periodici nati *online*. Sono spazi e territori, quartieri espositivi e strategie comunicative che, addizionate ad un formidabile (e a volte *indigesto*) incremento dei *new media* – ai *miracoli* e ai *traumi* della comunicazione⁵¹³ – aprono, di conseguenza, ad un'incalzante *perdita dell'autenticità*.

Lungo queste ampie contrade, legate ai mutamenti estremi dell'arte e dell'abitare (del vivente), Dorfles pone riflessioni taglienti; legate, di volta in volta, a prefissi indispensabili – per l'artistico e per l'estetico – attraverso i quali ristabilire un nuovo discorso (e un nuovo contatto) con la natura e con il mondo del vissuto quotidiano.

Così, proprio mentre la *musa meccanica* lascia il posto alla *musa elettronica*, mentre la *galassia Guttenberg* McLuhaniana lascia il posto alla *galassia internet*⁵¹⁴ e allo spirito dell'*open source* (in cui non è più il *medium* ma il *network* il messaggio), e mentre l'elettronica comincia ad investire massicciamente il vivente (per elaborare *un'estetica del genoma*)⁵¹⁵, Dorfles propone preferenze legate a conformazioni etiche ed estetiche più autentiche e a forme dell'arte – a forme subestetiche e «paraestetiche»⁵¹⁶ – tese a volgere le spalle a *stereotipi*, a *simulacri* e, soprattutto, a *luoghi comuni* che devitalizzano tanto l'arte

L'opera in contesto: white cube vs. site specific? (pp. 51-58), in cui l'autrice non solo traccia, appunto, le linee storiche e le dinamiche di fondo del *site specific* contestualizzandolo, tra l'altro, nel dibattito dell'arte e della critica, ma evidenzia anche le attuali formulazioni di tale *atteggiamento* artistico e curatoriale. Per un ampio e articolato studio sulla *site specific art*, si rinvia, inoltre, a M. Know, *One place after another. Site specific art and locational identity*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts-London 2002.

⁵¹³ M. Perniola, *Miracoli e traumi della comunicazione*, Einaudi, Torino 2009. Dello stesso autore si veda anche il precedente, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004.

⁵¹⁴ M. Castells, *Internet Galaxy*, Oxford University Press, Oxford 2001; trad. it., *Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2002.

⁵¹⁵ G. Dorfles, *Simulacri e luoghi comuni*, Tempo lungo Edizioni, Sarno (SA) 2002, pp. 17-19.

⁵¹⁶ G. Dorfles, *Simulacri e luoghi comuni*, cit., p. 8.

quanto l'odierna società. E proprio alle *Preferenze critiche* (a quelle *azioni proairetiche* e densamente *asimmetriche* che hanno accompagnato alcune sue riflessioni del 1973)⁵¹⁷ e ad alcuni luoghi che si pongono come *uno sguardo sull'arte visiva contemporanea*⁵¹⁸ che Dorfles dedica, nel 1993, un lavoro focalizzato, da una parte ad accompagnare il discorso avviato con il *Divenire della critica*, e dall'altra, a costruire – attraverso alcuni saggi esemplari della propria (instancabile) militanza critica più recente – un ragionamento preferenziale appunto, sui mutamenti e sulle nuove forme artistiche del complesso ed *eteroclitico* contesto dell'arte contemporanea.

Difatti, mettendo insieme una serie di testi dedicati, in «epoche diverse»⁵¹⁹, alle arti visive, Dorfles propone, quasi «“epochizzando” le proprie “preferenze” passate»⁵²⁰, alcune scelte che ricadono non solo su grandi figure quali Mondrian, Matisse, Feininger, Ben Nicolson e Mirò o su vitalità quali Fontana, Scialoja, Capogrossi, Melotti e Manzoni, ma anche su artisti più giovani – Paladino, Twombly, Isgrò, Straccioli – e, soprattutto, su alcune *autres figures* che, «per la loro “ubicazione periferica” (Miela Reina)», spiega Dorfles, «o perché rientranti solo marginalmente nella rigida categorizzazione pittorica in quanto appartenenti all'area del teatro (Kantor), del fumetto (Caligaro)» o, successivamente, Crepax⁵²¹, «della grafica pubblicitaria (Testa), mi sembra che corrispondano alla mia intenzione di dimostrare la possibilità d'un ampliamento di quello che viene generalmente considerato il panorama artistico attuale»⁵²².

⁵¹⁷ G. Dorfles, *Dal significato alle scelte*, cit.

⁵¹⁸ G. Dorfles, *Preferenze critiche. Uno sguardo sull'arte visiva contemporanea*, Edizioni Dedalo, Bari 1993.

⁵¹⁹ G. Dorfles, *Preferenze critiche*, cit., p. 8. L'autore sottolinea e indica, inoltre, la preferenza per quelle che «erano, in quel dato momento», le sue scelte. «Ho detto “quali erano”, e non quali sono», avvisa, inoltre, Dorfles; «perché volevo confessare che il mio giudizio – pur permanendo sufficientemente omogeneo – non ha mai cessato di evolversi (o involversi?) col passare degli anni. Credo, cioè, che il nostro gusto debba necessariamente mutare con l'andare del tempo se vogliamo evitare il cristallizzarsi delle nostre opinioni» (p. 8).

⁵²⁰ G. Dorfles, *Preferenze critiche*, cit., p. 10.

⁵²¹ G. Dorfles, *Guido Crepax*, cat. della mostra tenuta a Paestum, nel 2002, presso gli spazi del MMMAC di Paestum, edizioni MMMAC, Salerno 2002.

⁵²² G. Dorfles, *Preferenze critiche*, cit., p. 9.

Con *Preferenze critiche* Dorfles avanza, dunque, con vigore e vitalità, un atteggiamento *indispensabile per la critica*⁵²³, quello della *proairesi* appunto, «che ogni singolo individuo manifesta» dopo una ponderata e *insindacabile* selezione – insindacabile perché personale e *passionale* (è la felice indicazione di Baudelaire)⁵²⁴ – attuata «rispetto a un soggetto, un evento, una creazione artistica»⁵²⁵. Del resto, «il titolo stesso del libro – *Preferenze critiche* – vuol alludere», avvisa ancora Dorfles, «al fatto di aver scelto alcuni artisti, proprio perché mi erano sembrati, non solo tra i più significativi e interessanti, ma perché la loro opera mi era parsa collimare con i miei gusti e le mie simpatie»⁵²⁶.

E, legando il proprio discorso ad una necessaria e fondamentale (forse finanche biologica) *duttilità* di gusti, di pensieri e di sguardi attenti a rilevare le varie forme artistiche del contemporaneo, Dorfles rilegge, infine, alcuni andamenti delle *arti alla fine del millennio*⁵²⁷ in cui, dopo «l’obnubilamento causato dai mass-media» – di «media elettronici» che «sono divenuti protagonisti e dittatori del nostro modo di vivere e di comunicare» –, e dopo un postmoderno che «ha trovato nel mercato un alleato potente ma pericoloso»⁵²⁸, bisogna non già bandire l’elettronica o «evitare l’uso del computer» («non sono mai stato nemico delle ultime correnti» ha evidenziato, tuttavia, l’autore, ad apertura d’un ciclo di seminari organizzati, a Salerno, presso la Fondazione Filiberto Menna)⁵²⁹ ma «impadronirsi il più possibile di questi nuovi media, sottomettendoli al nostro dominio anziché lasciarsi dominare dagli stessi; non divenire succubi e soprattutto rendersi conto che una nuova fase della cultura e dell’arte è proprio quella che, alla fine del millennio, deve permetterci di affrancarci dagli

⁵²³ «Per il critico», evidenzia Dorfles, «[...] è indispensabile che il suo giudizio e il suo gusto si mantengano elastici e duttili, così da poter adeguare alle metamorfosi degli stili e delle mode». G. Dorfles, *Preferenze critiche*, cit., p. 9.

⁵²⁴ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, Michel Lévy frères, rue Vivienne, I, 1846; trad. it., ora, in *Scritti sull’arte*, cit., p. 57: «[...] la critica deve essere parziale, appassionata, politica, vale a dire condotta da un punto di vista esclusivo, ma tale da aprire il più ampio degli orizzonti».

⁵²⁵ G. Dorfles, *Preferenze critiche*, cit., p. 7.

⁵²⁶ G. Dorfles, *Preferenze critiche*, cit., p. 9.

⁵²⁷ G. Dorfles, *Le arti alla fine del millennio*, in *Pensare l’Arte*, atti dell’omonimo Seminario di Studi (con contributi di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorfles, G. F. Mei) tenuto a Palermo, nei giorni 14 e 15 dicembre 1990, presso il Centro Internazionale di Studi di Estetica, Estetica Preprint, Palermo 1990, ora in G. Dorfles, *Preferenze critiche*, cit., pp. 325-330.

⁵²⁸ G. Dorfles, *Preferenze critiche*, cit., p. 325, 326 e 328.

⁵²⁹ G. Dorfles, *Avanguardia, Neoavanguardia*, in S. Zuliani, a cura di, *Figure dell’Arte. 1950-2000*, Editoriale Modò, Milano 2005, p. 25.

stessi pur utilizzandone le infinite possibilità». Insomma Dorfles, accettando una fase «post-post-moderna (o chiamiamola “neo-moderna”）」 ricalca l’esigenza di ritornare «verso uno “status naturae integrae”», verso *un tempo mitico*⁵³⁰, e di abbandonare, inoltre, un *revivalistico* «(e spesso nefasto) postmoderno dell’ultimo ventennio», per leggere ed eleggere, nel (e del) contemporaneo, una «“rivincita del naturale”, del corporeo, e dunque» un «rifiuto» ponderato (e non, appunto, un mero revivalismo) «del meccanicistico, dell’elettronico», ma, naturalmente, soltanto «ove» questi rifiuti «siano considerati come indispensabili fattori d’un arte d’avanguardia»⁵³¹.

2. Una serie di libri, sul finire degli anni Novanta del Novecento, disegnano, seguendo alcuni interessi antropologici e socio-culturali, le linee estetiche (ed etiche) che Dorfles rileva e prospetta, proprio a fine millennio, per mostrare un mondo stravolto da *pseudoeventi* o, meglio, da *fattoidi* dell’arte e della società. Da un *costume* e da alcuni cerimoniali d’occasione putrefatti e indecenti. Dalle maglie del conformismo, infine, che si pone, per Dorfles, come la perdita e «la morte dell’autenticità»⁵³².

Puntando i riflettori sui drammi e sugli effetti collaterali che appressano la società contemporanea, Dorfles, propone, in questo modo, una serie di riflessioni che fanno i conti con una società dei *consumi* e dei *costumi* che declassa l’unicità e l’originalità creativa a favore d’un incalzante gusto generalizzato e *inautentico* per proporre, ora, nuovi anticorpi utili anche, e soprattutto, per riscattarsi o rendersi incolumi dai flussi di una *insana* e incontrollabile virtualizzazione.

Proprio mentre Lea Vergine rilegge, dal profondo, alcuni andamenti estetici sul cattivo gusto – è il 1997 – radicalizzando le tesi dorfliesiane con una mostra, *Trash. Quando i rifiuti diventano arte*⁵³³ (tenutasi al MART di Trento e Rovereto), mentre si parla di *Sesto potere*⁵³⁴ e di *fine delle telecomunicazioni di massa*⁵³⁵, e mentre l’editore Cortina traduce, in Italia, le

⁵³⁰ Il recupero di un tempo mitico si presenta, per Dorfles, «come successione di eventi» che trasmette, «ad un tempo, una contemporaneità». G. Dorfles, *Storia dell’arte vs critica d’arte, Post Scriptum* apparso in «2a+P. Rivista quadrimestrale di progettazione», a. 1, n. 0, sett. 1999, p. 72ss.

⁵³¹ G. Dorfles, *Preferenze critiche*, cit., p. 328, 329, 330.

⁵³² G. Dorfles, *Conformisti*, Donzelli Editore, Roma 1997, p. 8.

⁵³³ L. Vergine, *Quando i rifiuti diventano arte. Trash rubbish mongo*, Skira, Milano 2006.

⁵³⁴ E. Martignano, V. Pasteris, S. Romagnolo, *Sesto potere*, Apogeo, Milano 1997.

⁵³⁵ B. Olivi, B. Somalvico, *La fine delle comunicazioni di massa*, il Mulino, Bologna 1997.

ultime riflessioni sul mondo virtuale proposte, nel 1995, da Pierre Levy⁵³⁶, Dorfles dispiega un programma riflessivo teso a rilevare alcuni stati febbrili della *Konsumgesellschaft* in cui «molti aspetti culturali, artistici, ma anche semplicemente esistenziali, appaiono preda d'una globale o parziale, volontaria o involontaria falsificazione o feticizzazione»⁵³⁷.

Design. Percorsi e trascorsi del 1996, che transita tra alcuni argomenti centrali e alcune tattiche della nuova progettazione industriale, dall'*emozionalità* alla *grafica pubblicitaria*, dagli *spot televisivi*, sempre più interessanti da un punto di vista estetico, alla *vaporeità del futuro*, dalla *feticizzazione* all'*automodificabilità*, dall'analisi dell'*artigianato artistico* a quella sul *corpo umano* e sulla *seduzione degli oggetti*⁵³⁸, per giungere, poi, ad un abbecedario di «opere d'arte costituite con lo stesso procedimento con cui si può costruire un oggetto di serie, un oggetto industriale»⁵³⁹. E poi *Irritazioni*⁵⁴⁰, finito di stampare il 25 febbraio 1997, seguito a ruota da *Conformisti*, ventiseiesimo numero delle Saggine Donzelli, dato alle stampe quasi in contemporanea – portato a termine il 13 marzo, soltanto sedici giorni dopo –, e *Fatti e fattoidi*, infine, pubblicato nell'aprile dello stesso anno, tratteggiano un disegno riflessivo in cui Dorfles fa risaltare, da punti di vista differenti, alcune problematiche

⁵³⁶ P. Levy, *Qu'est-ce que le virtuel?*, La decouverte, Paris 1995; trad. it., *Il virtuale*, Cortina, Milano 1997. Dello stesso autore si vedano, inoltre, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, La decouverte, Paris 1995; trad. it., *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 1996 e, a ritroso, *L'ideographie dynamique. Vers une imagination artificielle?*, La decouverte, Paris 1991. Per una più ampia lettura del *virtuale* in campo artistico ed estetico si vedano almeno gli indispensabili A. Ferraro, G. Montagnaro, *La scena immateriale. Linguaggi elettronici e mondi virtuali*, con saggi e contributi di A. Abruzzese, J. Baudrillard, A. Caronia, I. Chambers, U. Eco, P. Fabbri, A. Ferraro, M. Maffesoli, E. Manzini, G. Montagnaro, Ph. Quéau, P. Virilio, J.-L. Weissberg, Costa & Nolan, Roma 1994; V. Flusser, *Medienkultur*, hrsg. v. S. Bollmann, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1997; trad. it., *La cultura dei media*, postfazione di A. Borsari, Bruno Mondadori, Milano 2004 e, nella stessa collana, R. Diodato, *Estetica del virtuale*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

⁵³⁷ G. Dorfles, *Fatti e fattoidi. Gli pseudoeventi nell'arte e nella società*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1997, pp. 9-10.

⁵³⁸ T. Carta, R. Dalisi, G. Dorfles, *La seduzione degli oggetti. Annuario dell'artigianato artistico italiano 1997-98*, Mondadori, Milano 1997.

⁵³⁹ G. Dorfles, *Design. Percorsi e trascorsi*, Lupetti – Editori di Comunicazioni, Milano 1996, pp. 9, 137-142, 147 e 154.

⁵⁴⁰ G. Dorfles, *Irritazioni. un'analisi del costume contemporaneo*, Luni Editrice, Milano-Trento 1997.

attuali – o, meglio, *sfasature del gusto*⁵⁴¹ avverte Dorfles – che tendono non solo ad irrobustire il panorama dell'arte ma anche ad ottundere i sensi e ad *omologare*, lungo uno stesso viatico estetico, le papille gustative dell'arte e della vita.

Le *irritazioni* per una insana e massiccia forma di esibizionismo mediatico, per il mellifluido, per l'anancastico «presenzialismo» e per i «canoni d'una norma codificata»⁵⁴²; l'analisi dei conformismi della società contemporanea che tendono ad una costante «standardizzazione del pensiero e del sentimento»⁵⁴³ tesa a massaggiare la mente e ad *addormentare* «la coscienza» omogeneizzando il gusto estetico del vivente per renderlo finanche «pronto ad accettare il dominio della peggiore delle dittature»⁵⁴⁴. I *fattoidi* – «ossia un fatto che», ha precisato Dorfles, «è fittizio, non reale, simulato, o delusorio»⁵⁴⁵ – che invadono l'odierna *società massmediale* per creare non solo *pseudoeventi*⁵⁴⁶ e *discrepanze* «tra ciò che è autentico e ciò che è fittizio», ma anche un'aligida mercificazione e un'attività feticistica del simbolo. Sono alcuni dei tralignamenti individuati da Dorfles in un panorama di situazioni che sospendono il riflessivo, l'ingegnoso e l'autentico per favorire e glorificare il banale e il mediocre. Difatti, «quello che contrassegna la nostra epoca», avvisa puntualmente Dorfles, «sta nella precarietà d'ogni carica simbolica, nella superficialità d'ogni costruzione metaforica, nella costante proliferazione di nuovi rituali, di nuovi mitologemi, la cui durata e il cui spessore si fanno ogni giorno più fragili»⁵⁴⁷, vaghi e confusi.

Dalle «gesta e le opere quanto mai ambigue della cosiddetta Scuola Viennese»⁵⁴⁸ alle sempre più incalzanti *simulazioni elettroniche*, per giungere, poi, ad una forma di «“ipertelia” tecnica»⁵⁴⁹ nonché ai *modi* e alle *mode* del momento che producono un'arte passeggera e

⁵⁴¹ G. Dorfles, *Irritazioni*, cit., p. 93.

⁵⁴² G. Dorfles, *Irritazioni*, cit., p. 84 e 85.

⁵⁴³ G. Dorfles, *Conformisti*, cit., p. 89.

⁵⁴⁴ G. Dorfles, *Conformisti*, cit., p. 90.

⁵⁴⁵ G. Dorfles, *Fatti e fattoidi*, cit., p. 10.

⁵⁴⁶ «Di giorno in giorno», evidenzia Dorfles dispiegando il senso del termine, «ci accade di assistere alla scomparsa o alla disfatta dell'evento effettivamente accaduto o realizzato a favore di uno pseudoevento che ha tutte le apparenze della realtà ma è già in partenza soggetto a manipolazioni che ne inficiano la realtà (anche se ne conservano la “verosimiglianza”: quello che Aristotele definiva *eikòs*» (G. Dorfles, *Fatti e fattoidi*, cit., p. 11).

⁵⁴⁷ G. Dorfles, *Fatti e fattoidi*, cit., p. 30.

⁵⁴⁸ G. Dorfles, *Fatti e fattoidi*, cit., p. 35.

⁵⁴⁹ E cioè «l'uso di tecniche e tecnologie nuove e inedite di cui si esageri l'impiego giungendo a quello che potrei definire una “ipertelia” tecnica» (G. Dorfles, *Fatti e fattoidi*, cit., p. 68).

ipocritamente piacevole, Dorfles contrappone, ora, un'arte *autentica* – legata anche all'artigianalità – che è quella «rivolta proprio contro il buonsenso», contro la moda del momento «e contro il senso comune»⁵⁵⁰.

Da una parte la tecnocrazia e la computer art, incluse, naturalmente, le varie imprese dell'elettronica e del virtuale. Dall'altra la crudeltà sadica che si scaglia contro un corpo «divenuto “strumento” d'una libido patologica, con tutte le deformazioni possibili, fino a quelle mortali»⁵⁵¹. Attorno a queste due grandi rotaie estetiche la circumnavigazione teorica di Dorfles pone l'ancora al di là di eventuali sottomissioni scientifiche – per svincolarsi, così, «dagli agguati della *high-tech*»⁵⁵² – con lo scopo di proiettarsi nuovamente tra le parabole del vivente e incoraggiare, infine, la «rivincita del corpo umano, non come corpo stuprato (o stupratore), come fonte d'ogni perversione, ma come strumento primo del *Form-trieb* e dello *Spieltrieb* (tanto per valerci di questi antichi concetti schilleriani): ossia d'un istinto, d'un indizio, verso la forma e il gioco, e, in generale, come strumento dei più antichi istinti di cui l'uomo è depositario»⁵⁵³.

3. Ora, spingendo il proprio sguardo e la propria curiosità tra i nuovi linguaggi e tra le nuove manovre dell'arte contemporanea, un'arte segnata, grossomodo, dal multiculturalismo, dalle esperienze extraeuropee, dai climi della diversità e del *relazionale*, dal *New Internationalism* e dal *marginale*, quasi a chiudere il secondo millennio, Dorfles rinnova – è il 1999, stesso anno in cui la Germania, dopo la caduta del muro (1998) trasferisce la capitale da Bonn a Berlino – le *Ultime tendenze nell'arte d'oggi* con un sottotitolo sintomatico, *Dall'informale al Neo-oggettuale*, teso a scansionare alcune profonde trasformazioni nel mondo dell'arte e della vita che hanno aperto una nuova «epoca ricca di impulsi artistici (o diciamo meglio “creativi”)»⁵⁵⁴, dove l'*artistico* è da leggere, certo, come dimensione privilegiata di un flusso *creativo*, edonistico e, spesso, privo di ricerca, riduttivo ed epidermico.

In questo nuovo scenario nel quale Dorfles si muove con la precisione di colui «che non ha mai distolto lo sguardo dal contemporaneo» e ha generato, tra l'altro, *sempre*, una preziosa e

⁵⁵⁰ G. Dorfles, *Fatti e fattoidi*, cit., p. 118.

⁵⁵¹ G. Dorfles, *Fatti e fattoidi*, cit., p. 39.

⁵⁵² G. Dorfles, *Fatti e fattoidi*, cit., p. 39.

⁵⁵³ G. Dorfles, *Fatti e fattoidi*, cit., p. 39.

⁵⁵⁴ G. Dorfles, *Ultime tendenze*, cit., XIX ed., p. 191.

costante «*lettura del presente*» – è il parere esposto da Ugo Volli – «*come attività critica*»⁵⁵⁵, «la nostra società» si presenta, avvisa Dorfles (e conviene citare ancora una volta per esteso), «condizionata da una situazione del tutto particolare, dovuta, da un lato, all'avvento della macchina e alla situazione consumistica che da questa discende; dall'altro, alla velocità dell'informazione, pure questa originata dalla meccanizzazione dei mezzi comunicativi. Si aggiunga a ciò la presenza, nella nostra epoca, più che in ogni precedente civilizzazione, d'una commercializzazione di taluni valori che agisce talvolta in maniera positiva ma il più delle volte in maniera del tutto negativa; dando forza e vigore a esperimenti epidermici e velleitari e non permettendo un evolvere autonomo di esperienze vitali, svincolate dall'elemento economico e commerciale»⁵⁵⁶. Una situazione impervia, difficile tanto per l'arte quanto per la critica e la teoria, aperta, inoltre, a sperimentazioni variegata e confuse, ad una *cachessia creativa* che invade il mondo dell'artistico producendo collassi estetici e una insana *disneylandizzazione*⁵⁵⁷.

Tuttavia, proprio in questa situazione climatica – *burrasca* e, nel contempo, artisticamente *statica* – Dorfles traccia una mappa preziosa dell'*ultimo ventennio del XX secolo* offrendo e *fissando* «le principali tendenze» che, dopo «l'iperrealismo americano e la transavanguardia», si sono generate lungo gli assi centrocampisti di grandi movimenti e di grandi teorie.

Tra queste «principali fasi espressive», raggruppate in quattro *alte* vicende estetiche, oltre al«l'accentuarsi delle continue rielaborazioni di un'arte che vorrei definire *neo-oggettuale* (la cui prima origine – specifica Dorfles – è da ricondurre alla pop art e a movimenti affini)», e al «proseguimento delle *correnti concettuali*» inaugurate dal «loro grande iniziatore Marcel Duchamp», ve ne sono altre due. Da una parte la riapertura, o meglio la «ripresa, sia pur modesta di una nuova figurazione in parte successiva alla transavanguardia e al neoespressionismo germanico, ma comunque legata spesso ai nuovi “media” fotografici e del video». Dall'altra, infine, il proseguimento «di quelle forme dissacratorie di un'arte corporea, spesso legate a tendenze sadomasochistiche» che, passando oltre i primi spiragli della Body

⁵⁵⁵ U. Volli, *Fra moralità del gusto e metodo labirintico. Lo sguardo estetico di Gillo Dorfles*, in *Gillo Dorfles 1935-2007*, a cura di M. Corgnati, cat. della mostra tenuta a Trieste, presso la Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo di Revoltella, dal 12 maggio al 15 luglio 2007, Skira, Milano 2007, p. 35.

⁵⁵⁶ G. Dorfles, *Ultime tendenze*, cit., XIX ed., p. 191.

⁵⁵⁷ Y. Michaud, *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris 1989, poi Hachette Littératures 2007; trad. it., *L'artista e i commissari. Quattro saggi non sull'arte, ma su chi si occupa di arte contemporanea*, Edizioni Idea, Roma 2008, p. 182.

Art hanno formulato e prodotto «le esperienze estreme di Orlan, Stelarc, Aleksander Bremer, Franko B, Andreas Serrano ecc.»⁵⁵⁸ o le varie attività di Eduardo Kac o quelle dell'anatomopatologo Gunther von Hagens.

E sono proprio queste ultime nuove forme dell'*ornato fisiologico*, legate (e dedicate) ad una grammatica corporale, ad una ricreazione organica e ad una sorta di *commercio genetico*⁵⁵⁹, per Dorfles, spazi d'azione in cui si svaluta l'estetico a favore di un flusso incrementale che mira, semplicemente, a mostrare le nevrosi del soggetto e le smagliature del gusto. A sospensioni estetiche e a vere e proprie *cicatrici estetiche* che declassano, a volte, lo spazio della creazione per puntare, spesso, verso un esibizionismo fine a se stesso⁵⁶⁰ e verso un capitalismo che tende «a mercificare le opere – anche quando queste sono state ideate *senza un preciso intento estetico*» e senza alcuna vivacità artistica.

«In attesa che si verifichi un così improbabile futuro» avvisa Dorfles, quasi ad attraversare ogni tempo e a generare una lezione sovratemporale per l'approccio critico e teorico, «accontentiamoci almeno di osservare, con interesse e con obbiettività, quanto viene prodotto

⁵⁵⁸ G. Dorfles, *Ultime tendenze*, cit., XIX ed., pp. 178-179. Per tale questione si veda anche G. Dorfles, *Horror pleni. La (in)civiltà del rumore*, Castelveccchi, Roma 2008 e, particolarmente, il capitolo dedicato *Ai confini del corpo*, pp. 259-304.

⁵⁵⁹ Per un'ampia analisi di tale problematica, si rinvia a J. Rifkin, *The Biotech Century. Harnessing the gene and remaking the world*, Penguin Putnam Inc., New York 1998; trad. it., *Il secolo biotech. Il commercio genetico e l'inizio di una nuova era*, Baldini&Castoldi, Milano 1998.

⁵⁶⁰ «Ogni epoca» ha evidenziato l'autore attraversando due grandi arterie dello sviluppo tecnologico, «ha le sue caratteristiche tecnologiche oltre che estetiche. Molto spesso è la nuova tecnica o tecnologia a suscitare nuove esperienze estetiche. Nel caso dell'arte elettronica abbiamo indubbiamente delle possibilità creative attraverso il computer che non erano possibili prima dell'avvento di questo meccanismo. Non credo che si possa ancora parlare di una differenziazione totale tra quello che è il linguaggio artistico precedente e quello attuale. Però credo che in un futuro prossimo ci saranno indubbiamente delle opere basate proprio sopra il loro mezzo che avranno una loro identità. Poi, calcolando anche la Body Art, e soprattutto la Body Art legata alle tecnologie tipo Stelarc o Orlan», «lì le cose diventano più complesse da un punto di vista direi quasi etico. E cioè: ha diritto l'uomo di avvalersi di questi mezzi per alterare la propria capacità fisiologica e psicologica? Personalmente ritengo che ci sia un pericolo uguale a quello che si aveva al tempo dell'uso delle droghe. Se da una parte ci sono stati degli artisti che, attraverso l'uso degli allucinogeni, hanno creato delle opere e hanno potuto persino anche essere artisti, così, oggi, anche attraverso queste sollecitazioni elettroniche e di manipolazione cerebrale si possano ottenere delle forme di una nuova creatività. A prescindere, come dicevo, da una liceità etica di farne uso» [A. Tolve, *Dialogo con Gillo Dorfles* (inedito) tenuto a Paestum il 17 luglio 2009].

attorno a noi, cercando di individuare quel poco o molto di positivo che il panorama artistico attuale, nonostante tutto, ancora è in grado di offrirci»⁵⁶¹.

4. Ciò di cui si fa esperienza è, in questo particolare momento storico, il baricentro di un percorso riflessivo con il quale Dorfles ordisce un tavoliere estetico teso a circoscrivere – ma, certo, non a criticare o respingere – l'avventura neotecnologica per privilegiare uno scenario più umano e più vero, più autentico e, soprattutto, in un territorio segnato dai «mammut della comunicazione» e dalle «potenti élite multinazionali»⁵⁶² (Yves Michaud) che detengono le briglie dell'*impresa planetaria* (Theodore Levitt), della tecnologia e della comunicazione appunto, meno omologante. Uno scenario, insomma, in cui l'uomo abbia ancora facoltà di pensiero diversificato e variegato. In cui la *differenza* e l'*altro*, infine, siano ancora fondamentali essenzialità.

Il *divenire dell'arte* e il *divenire della critica*, puntano, adesso, verso un «difficile movimento del divenire della vita»⁵⁶³ – per dirla con Maria Paola Fimiani – che porta Dorfles ad analizzare l'atteggiamento dell'uomo contemporaneo, e le varie trasformazioni delle attività artistiche ad esso inevitabilmente connesse, in un mondo che tende a simulacriizzare la storia e a rendere futili gli avvenimenti per favorire un costante presente.

Così, proprio in un *planeta tecnologico e pubblicitario* (Michaud) invaso dalla *play station*, dalla telefonia mobile (e dai processi tecnologici ad essa legati) con design sempre più accattivanti, dall'*i-pod* e dall'*x-box*, dall'*accesso* che prende il posto del *possesso*⁵⁶⁴, dalle nuovissime comunicazioni interattive come i *provider VoIP* (*Voice over IP – Voce tramite protocollo Internet*) ai vari universi comunicativi personalizzati – i vari *social network* nati per ogni esigenza – quali *Facebook*, *My Space* e *blog* che propongono spazi fittizi in cui si insinuano i problemi della *telepresenza* e dell'*esibizionismo incontrollato*⁵⁶⁵, dalle tecnologie LCD e LED al *blue tooth*, dall'*oggetto multifunzione* alle sperimentazioni *neo-organic* e *robotiche*, volendo citare soltanto alcuni dei nuovi strumenti di comunicazione e di creazione, Dorfles propone – sulla scia dell'*intervallo perduto* – una *ritemporalizzazione umana* efficace

⁵⁶¹ G. Dorfles, *Ultime tendenze*, cit., XIX ed., pp. 191-192.

⁵⁶² Y. Michaud, *L'artista e i commissari*, cit., p. 67ss.

⁵⁶³ M. Fimiani, *Erotica e retorica*, cit., p. 33.

⁵⁶⁴ J. Rifkin, *The Age Of Access. The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life Is a Paid-For Experience*, Penguin Putnam, New York 2001; trad. it., *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new economy*, Mondadori, Milano 2001.

⁵⁶⁵ La questione è stata ampiamente trattata in E. Pulcini, *Dopo internet*, cit., p. 148ss.

non solo a risvegliare le menti in preda ad una diffusa *ipnomedialità* che segue «il meccanismo dell'ipnopedia»⁵⁶⁶, ma anche a difendere le ultime labili linee della personalità, della differenza, dell'autenticità.

Per prendere una rivincita sui *Simulacri* e sui *luoghi comuni* che creano un *pluralismo omologante* – o, per dirla con Michaud, «una *omogeneità della diversità*»⁵⁶⁷ – e soffocano, a volte, i focolai della diversificazione creativa, Dorfles pone, ora, sull'elettrocardiogramma impazzito della società contemporanea e dell'*imbroglio culturale* (James Clifford), un andamento atto a decelerare il sisma degli eventi e delle cose per ritornare alla purezza distensiva della fantasia fisiologica e della *cara*, pura immaginazione.

Lungo questo cammino riflessivo, il paesaggio prospettato da Dorfles guarda, con cautela, verso un necessario recupero della manualità e della tecnica per generare una – altrettanto necessaria – revisione estetica. E non solo della pittura (e dell'arte in generale) ma anche di alcuni territori legati all'ancestralità, al mito e al rito, al mistero e al magico, al fantastico, al naturale e all'umano.

«Io ho sempre sostenuto l'importanza di forme artistiche che abbiano un'immediata corrispondenza con la manualità e con la corporeità dell'artista. Naturalmente questo non significa privilegiare l'artigianato sugli altri procedimenti dell'arte. Tuttavia, l'uomo da sempre ha voluto dare e lasciare un'impronta del suo corpo. Detto questo, credo che oggi (o anche domani) l'efficacia della sua fisicità e della sua manualità, sia non solo inevitabile e imprescindibile ma, direi, anche quasi obbligatoria»⁵⁶⁸.

È tra i solchi di questa riflessione, dedicata, appunto, alla manualità e alla fisicità, al tempo – un tempo più umano e personale – da *riscoprire* e alla pausa, al silenzio e alla *costruzione del vuoto*, per dirla con Filiberto Menna *lettore* di Gianni Asdrubali⁵⁶⁹, che Dorfles propone, ora, un lavoro dedicato all'*Horror pleni* il cui sottotitolo, *La (in)civiltà del rumore*, si fa *indice che indica* lo stato – e lo stadio – di un'attualità che ha perso quel necessario *relax* fruitivo ed interpretativo attraverso il quale poter fare i conti con i luoghi in cui si consuma la vita (e con la vita stessa). Ma, cosa assai più pericolosa, con la riflessione, l'intervallo appunto, la «*privatezza del pensiero*»⁵⁷⁰ e l'interiorità.

⁵⁶⁶ G. Dorfles, *Simulacri e luoghi comuni*, cit., p. 47.

⁵⁶⁷ Y. Michaud, *L'artista e i commissari*, cit., p. 67.

⁵⁶⁸ A. Tolve, *Dialogo con Gillo Dorfles* (inedito), cit.

⁵⁶⁹ F. Menna, *La costruzione del vuoto*, in G. Asdrubali, *Agganci*, con un'intervista di G. M. Accame, Nuova Prearo Editore, Milano 1987.

⁵⁷⁰ G. Dorfles, *Horror pleni*, cit., p. 33.

L'incremento di «“pasti visivi” e auditivi»⁵⁷¹, la tecnologizzazione e «l'eccesso di produttività»⁵⁷², nonché, poi, la *ripetitività* «divenuta costante in molti settori artistici»⁵⁷³, la massiccia comunicazione che si fa disinformazione e la «mancanza di rispetto della vita e della privacy che si determina nella cronaca contemporanea, di fronte alla quale la pornografia sessuale è ben poca cosa»⁵⁷⁴, hanno portato l'uomo d'oggi ad un'assenza critica e ad uno stato di *omologazione* aberrante.

«L'*ipertrofia segnica*», avvisa Dorfles, «ha raggiunto un parossismo per cui avvertiamo (o meglio dovremmo avvertire) sempre più la necessità d'una pausa immaginifica»⁵⁷⁵ in grado di ritemprare la psiche o di mostrare, quantomeno, gli spiragli d'un vuoto salvifico utile a recuperare lo *stupore* da una dilagante *assuefazione* multisensoriale per *fruitori involontari*⁵⁷⁶.

L'*horror pleni* proposto da Dorfles (come anche i tratti *contro-comunicativi* avanzati da Mario Perniola⁵⁷⁷ nel 2004, stesso anno in cui Angelo Trimarco pubblica *Post-storia. Il sistema dell'arte*) non solo rielabora un pensiero manifestato nel 1980, con *L'intervallo perduto*, ma mostra, ora, «in un certo senso la parte negativa del positivo».

«L'*intervallo perduto* era quello a cui aspiravo e che non è stato assolutamente assolto da nessuno. E allora, visto che la situazione continuava a essere così conflittuale per quello che riguarda – diciamo così – l'informazione, ho voluto usare questo termine (proprio della teoria dell'informazione), cioè rumore, il rumore che è il contrario dell'informazione: quindi *la (in)civiltà del rumore* è la non civiltà dell'informazione»⁵⁷⁸.

Di fronte all'*orrore del troppo pieno*, a questi disastri artistici, etici ed estetici, in cui l'uomo è sottoposto a profonde sollecitazioni sensoriali prodotte da «migliaia, milioni di scarabocchi, spesso semplici scritte recanti forme e loghi moltiplicati *ad libitum*, che invadono e arredano impropriamente ogni metro quadrato dello spazio circostante, finché l'occhio», esausto, «smette addirittura di percepirli, e diventano», infine, «nient'altro che uno dei tanti rumori di

⁵⁷¹ G. Dorfles, *Horror pleni*, cit., p. 40.

⁵⁷² G. Dorfles, *Horror pleni*, cit., p. 9.

⁵⁷³ G. Dorfles, *Horror pleni*, cit., p. 20.

⁵⁷⁴ G. Dorfles, *Horror pleni*, cit., p. 10.

⁵⁷⁵ G. Dorfles, *Horror pleni*, cit., p. 20.

⁵⁷⁶ G. Dorfles, *Horror pleni*, cit., p. 9.

⁵⁷⁷ Si veda M. Perniola, *Contro la comunicazione*, cit.

⁵⁷⁸ *Horror pleni. La (in)civiltà del rumore*, dialogo di A. Tolve con G. Dorfles, in «Segno. Attualità Internazionali d'Arte Contemporanea», a. XXXIII, n. 220, luglio-settembre 2008, p. 96.

fondo della vita quotidiana»⁵⁷⁹, Dorflies contrappone una distanza necessaria rispetto alle cose, o propone, quantomeno, un'analisi utile a comprendere i rischi e i pericoli di questa nuova *(in)civiltà*.

Tuttavia, in questo nuovo scenario, Dorflies individua non solo elementi di natura negativa, ma anche paesaggi positivi. «Come esempio positivo», suggerisce l'Autore, «abbiamo la neocreazione di *forme inedite*» o «la *neoformazione* di suoni diversi», e cioè «la creazione *ex novo* di un'immagine [...] che è generata matematicamente, computeristicamente, e che prima non esisteva». Mentre, tra gli «aspetti negativi», cosa grave per Dorflies, abbiamo una costante «perdita della manualità» tesa ad annullare la fisicità, ovvero l'«impronta del corpo, della mano dell'uomo» che «è qualche cosa di estremamente importante, è qualche cosa che dovrà restare importante» per mantenere solido «legame con il rito e con il ritmo dell'attività creativa»⁵⁸⁰.

Per Dorflies è importante, adesso, da una parte generare un anticorpo in grado d'immunizzare l'uomo – l'artista, il critico – da una overdose di artificiosità; dall'altra, lasciare vivo – o risvegliare – lo sviluppo di una capacità (individuale e personale) immaginifica assolutamente innata e naturale.

5. La questione del *vitale* come espressione di concreti rapporti empirici tra l'organismo e l'ambiente, tra il vivente e l'abitare, tra la vita e il luogo – le case (e le *cose*, anche)⁵⁸¹ – in cui la stessa vita si consuma. L'esistenziale, l'antropologico e il socio-culturale. Il rapporto tra il vivere (*leben*) e il rivivere (*er-leben*)⁵⁸². E poi, ancora, l'immaginifico e il fantastico. La questione d'un'arte che deve arricchirsi e mantenere le briglie dei processi tecno-scientifici per non essere una semplice *ancella della scienza*, infine. Sono questi, ora, i temi e gli scenari attraversati da Dorflies per sottolineare le rovine di una galassia estetica violata dalla *mondanizzazione*, dalla *uniformizzazione*, dalla *perdita della ritualità* e dalla *morte dell'autenticità*.

E proprio *La morte dell'autenticità* – prezioso sottotitolo alla seconda edizione (2008) dei *Conformisti* (1997) –, che si presenta, cavalcando l'onda del tempo, come «una moderna

⁵⁷⁹ G. Dorflies, *Horror pleni*, cit, p. 8.

⁵⁸⁰ G. Dorflies, *Horror pleni*, cit, p. 43, 40-41, 44 e 45.

⁵⁸¹ Per il rapporto tra l'affettività per le *case* e le *cose* si rinvia a G. Dorflies, *Horror pleni*, cit, p. 297ss.

⁵⁸² Cfr. G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, hrsg. v. E. Moldenhauer, in K. M. Michel, Bd. II, Sutar Kamp, Frankfurt am Main 1969; trad. it., *Scienza della logica*, introd. di cura di C. Cesa, Laterza, Bari 1968, Tomo II, p. 71ss.

visione antropologica della nostra età e della nostra civiltà»⁵⁸³, è, per Dorfles, il centro di un discorso antropologico ed estetico in cui elaborare non solo perdite fisiologiche ma anche acquisizioni artistiche che riformulano, inevitabilmente, alcuni stadi dell'arte e della vita.

Il *mimetismo conformistico*⁵⁸⁴ – e le sue varie declinazioni – che si insinua tra le vesti della «società metropolitana di massa»⁵⁸⁵ come una neoplasia in grado di flagellare, incrinare e devitalizzare, dall'interno, la purezza dell'*autenticità*, si presenta, per Dorfles, lungo questo ragionamento, come una merce alla mercé di pochi adepti. Una «merce molto, molto rara»⁵⁸⁶ ormai, sfibrata, tra l'altro, dalle dinamiche «della vasta platea di mezze calzette che una società di massa non può non produrre»⁵⁸⁷.

Individuando livelli diversi di conformismo – «dittatoriale», «idiosincratico individuale» o quello *ancora più irritante* «dello snob»⁵⁸⁸ – Dorfles evidenzia, ancora una volta, un processo di cancrena critica di fronte alle cose della *quotidianità massiva*. Cancrena, questa, che produce un vero e proprio fenomeno di *uniformizzazione*, di asoggettività dell'elemento soggettivo – che, tuttavia, resta, per il Dorfles che rilegge i propri *Conformisti* in una *Introduzione* scritta a Milano nell'ottobre del 2008, «ineliminabile»⁵⁸⁹ –, di anancasma (pseudo)culturale che «tocca e incrina anche l'universo artistico» producendo le varie mode disgustose delle canzonette e quei tuguri cromatici e compositivi che costituiscono «la non arte di tanti pittori che vanno per la maggiore»⁵⁹⁰.

Tuttavia, da *merce molto, molto rara*, l'autenticità è, per Dorfles – per il Dorfles legato ad una vena di ottimismo –, «in alcuni ambiti» ben precisi, anche un territorio di conquista che «finisce per trasformarsi in qualcosa di realmente prezioso». Difatti, proprio nell'epoca in cui viviamo, ovvero «un'epoca in cui regna l'inautentico», bisogna «riconoscere un fenomeno estremamente importante, e cioè che la quasi scomparsa del concetto stesso di autenticità e della sua aura è un processo profondamente legato alla modernità. E non è affatto detto che

⁵⁸³ M. Carbone, *Nota del curatore*, in G. Dorfles, *Conformisti. La perdita dell'autenticità*, a cura di M. Carbone, Castelvechi, Roma 2008, p. 107.

⁵⁸⁴ G. Dorfles, *Conformisti*, II ed., cit., p. 11.

⁵⁸⁵ G. Dorfles, *Conformisti*, II ed., cit., p. 7.

⁵⁸⁶ G. Dorfles, *Conformisti*, II ed., cit., p. 14.

⁵⁸⁷ G. Dorfles, *Conformisti*, II ed., cit., p. 8.

⁵⁸⁸ G. Dorfles, *Conformisti*, II ed., cit., p. 10, p. 12 e p. 14.

⁵⁸⁹ «Io credo che l'elemento soggettivistico sia ineliminabile, anzi sia sempre dominante nel sapere, quindi è difficile che una persona – o anche uno studioso in sede teoretica – possa pretendere di restare perfettamente esente da questa adeguazione» (G. Dorfles, *Conformisti*, II ed., cit., p. 9).

⁵⁹⁰ G. Dorfles, *Conformisti*, II ed., cit., p. 7.

quel concetto dobbiamo sempre e in tutti i casi rimpiaangerlo», avverte ancora Dorfles, «anche perché molto spesso l'autenticità stessa, è cosa nota, può diventare un feticcio conformistico»⁵⁹¹.

6. *Effetto Museo* di Stefania Zuliani, *Miracoli e traumi della comunicazione* di Mario Perniola, *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli* – “L'ornamento non è più un delitto”⁵⁹² ricorda Dorfles – , infine, con cui Angelo Trimarco scansiona i profondi mutamenti di un'epoca, quella della *megalopoli*, riflettendo sui corpi e sui luoghi, sul post-human, sull'arte e l'abitare. Sono alcune delle *stanze* teoriche e critiche apparse nel 2009, quasi a chiudere il primo decennio del XXI secolo e ad aprire contrade riflessive per il prossimo futuro.

Assieme a queste *aree* di ragionamento sull'arte e sull'estetica, sugli spazi e sui territori appunto, sulla comunicazione planetaria e sui drammi della storia, la ripubblicazione dell'*Elogio della disarmonia* segna, certo, un ulteriore punto di circumnavigazione estetica negli oceani (nei labirinti) dell'attualità.

Rielaborando e riproponendo un personalissimo discorso legato ai luoghi – alle regioni teoriche e critiche – del divenire e dell'oscillazione, dell'obsolescenza e del consumo (legato, questo, in tempi non sospetti, al simbolo e alla *comunicazione*), dell'*Asimmetria* e dell'*esperienza proairetica*, dell'intervallo e del neobarocco, del fatto e del fattoide, volendo citare soltanto un labile ventaglio terminologico, Gillo Dorfles, l'*Angelo della critica* (Trimarco) che si è misurato – e si misura – con i territori del contemporaneo ponendosi, da sempre, critico dell'attualità e acuto lettore di un *pulsante presente*, ripropone, dal canto suo, per leggere le gemme del primo decennio del XXI secolo, una *Età dell'Asimmetria* che, *tra logico e mitico*, pare caratterizzare il tempo della vita, il tempo dell'arte e il tempo della critica. Anche se proprio la critica, «quasi leggero accompagnamento curatoriale», ha suggerito Trimarco, «è andata incontro a un'eclissi che inquieta»⁵⁹³.

Del resto, alla critica e a quella *critica della critica* che aveva unito le riflessioni di Tzvetan Todorov o quelle di Filiberto Menna, si è sostituita, oggi, per lo stesso Dorfles, una *critica dell'acritica* che indica, appunto, non solo un'assenza di critica e ricerca ma anche un approccio vizioso e, il più delle volte, privo di basi teoriche.

⁵⁹¹ G. Dorfles, *Conformisti*, II ed., cit., p. 14.

⁵⁹² G. Dorfles, *Simulacri e luoghi comuni*, cit., pp. 37-39

⁵⁹³ A. Trimarco, *Ornamento*, cit., p. 10.

Con un metodo che è stato definito *labirintico* (Volli)⁵⁹⁴, e con una vena di ottimismo che accompagna da sempre il suo discorso sulle arti, sull'estetica e sul mondo della vita, Dorfles – il pittore, il critico del gusto e l'estetologo insieme –, che «nei limiti del possibile» *cerca*, con *humour*, certo, «di dimenticare»⁵⁹⁵ gli eccessi prodotti dalla società contemporanea, continua, con una «curiosità che non ha tregua»⁵⁹⁶, a riflettere sul *divenire* dell'arte, della critica e delle cose, tra i dedali del bello, del magico e del mitico, del fantastico e del disarmonico, per proporre, con eleganza, *riflessioni* ed *intuizioni* che tolgono – questo il suo approccio metodologico – alla parola fine il finale.

⁵⁹⁴ U. Volli, *Fra moralità del gusto e metodo labirintico*, cit., p. 34ss.

⁵⁹⁵ G. Dorfles, *Arte, artefici e new media*, intervista a cura di G. Marigiò, pubblicata il 30-11-2008 (ore 16:28), su http://www.datamanager.it/cms/view/sezioni_web/off_topic/gillo_dorfles_arte_artefici_e_new_media/s164/c77922.

⁵⁹⁶ G. Dorfles, *Omaggio a Gillo Dorfles*, con illustrazioni di A. Casiraghy, Edizioni Fondazione Per Leggere, Abbiategrasso (MI) 2008, s.p. Il volumetto riproduce alcune frasi significative pronunciate da Dorfles nel filmato di F. Leprino, *Un secolo con Gillo Dorfles, 55'*, apparso nella collana «Gente di Milano», di *Medialogo*, Provincia di Milano – Settore Cultura.

Gillo Dorfles. Bibliografia ragionata (1950-2010)

La seguente bibliografia, che prende in considerazione soltanto i volumi e le monografie pubblicati dall'autore dal 1951 (anno di pubblicazione del suo primo libro) ad oggi, segue un criterio cronologico *ascendente*.

Ad ognuno dei testi è stato introdotto un corredo di date e di dati che evidenziano la ripubblicazione, la rivisitazione, il passaggio editoriale e le varie ed eventuali traduzioni. Per segnalare le monografie è stata aggiunta, infine, la lettera m dopo il n. del volume indicato.

Per un completo lavoro bibliografico sull'opera di Dorfles (per conoscere articoli e vari saggi apparsi in quaderni, riviste o altro) si rinvia all'appendice bibliografica del volume *Scritti di architettura 1930-1998*.

A) 1950-1959

1. *Barocco nell'architettura moderna*, n. 2 nella collana «Studi Monografici d'Architettura», Tamburini, Milano 1951;

2m. *Miraggi di Miró*, in *Joan Miró*, Galleria del Naviglio, Milano 1951;

3m. *Paul Klee*, Edizioni del Milione, Milano 1951;

4m. *Enrico Bordini*, Edizioni Salto, Milano 1951;

6m. *Mauro Reggiani. Cinque tavole a colori e trentasette tavole in nero*, n. 8 nella collana «Galleria», Editoriale Periodici Italiani, Milano 1952;

7. *Discorso tecnico delle arti*, prefazione di F. Flora, Nistri-Lischi, Pisa 1952. Ripubblicato, ora, con lo stesso titolo, dai tipi Christian Marinotti Edizioni, Milano 2003;

Traduzioni:

spagnolo – *Constantes técnicas de los artes*, Nueva Visión, Buenos Aires 1958

8m. *Bosch*, monografia n. 360 della collana «BMM» (Biblioteca Bruno Mondadori, sezione «Arti figurative»), Mondadori, Milano 1953;

9. *Antiformalismo nell'architettura barocca della controriforma*, Fratelli Bocca Editore, Milano 1953;

10. *L'architettura moderna*, nella collana «I Garzanti», Aldo Garzanti Editore, Milano 1954^I; nella collana «Serie Saper Tutto» 1956^{II}; n. 39-40 nella collana «Saper Tutto» 1960^{III}. Poi, nella collana «Edizione Economica SuperTutto», Garzanti, Milano 1963^{IV}-1971^V. La VI edizione, nella collezione «I Garzanti» presenta alcune aggiunte, rispetto alle altre edizioni, con dei capitoli scritti *ex novo* per monitorare gli sviluppi dell'architettura contemporanea mondiale degli anni 1950-1970. 1972-1975-1981; nella collana «Strumenti di Studio», Garzanti, Milano 1989^{IX};

Traduzioni:

spagnolo – *La arquitectura moderna*, s.n. nella collana «Biblioteca Breve», Editorial Seix Barrol, Barcelona 1957

portoghese – *A Arquitectura moderna*, n. 30 nella collana «Arte & Comunicação», Edições 70, Lisboa 1986

11m. *Selected examples of industrial design / chosen and arranged by Marco Zanuso*, Percy Lund Humphries & c., London 1955;

12m. *L'estetica "simbolica" e l'opera di Susanne Langer*, Fratelli Bocca, Roma 1955;

13m. *Albrecht Dürer*, monografia n. 544 della collana «BMM» (Biblioteca Bruno Mondadori, sezione «Arti figurative»), Mondadori, Milano 1958;

14. *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, n. 1 nella collana «Forma e Vita», Lerici, Milano 1958^I; n. 6 nella collana «Paperbacks Lerici», Lerici, Milano 1966^{II}. Poi, con il titolo *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, n. 137 della collana «PBE», Einaudi, Torino 1970^{III}-1980^{IV}-1983^V. Ora, Skira, Milano 2004^{VI}-2007^{VII};

Traduzioni:

croato – *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*, Mladost, Zagreb 1963

spagnolo – *Las oscilaciones del gusto. El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*, s.n. nella collana «Palabra Seis», Editorial Lumen, Barcelona 1974

portoghese – *As oscilação do gosto*, n. 1 nella collana «Coleção arte no tempo», Livros Horizontes, Lisboa 1989

15m. *Lyonel Feininger*, n. 62 nella collana «Serie Illustrata», All'insegna del pesce d'oro, Milano 1958;

16m. *Wolfgang Wols Schulze*, n. 1 nella collana «Nuova Serie Illustrata», All'insegna del pesce d'oro, Milano 1958;

17. *Simbolo e metafora come strumenti di comunicazione in estetica*, s.l, s.n. 1958;

18. *Il divenire delle arti*, n. 243 della collana «Saggi», Einaudi, Torino 1959^I-1962^{II}-1967^{III}-1971^{IV}(ed. accresciuta). Poi, n. 63 nella collana «Reprints Einaudi», 1975^V-1981^{VI}, ripubblicato, poi, con il sottotitolo *Ricognizione nei linguaggi artistici*, Bompiani, Milano 1996^{VII}-1998^{VIII} e 1999^{IX}-2002^X;

Traduzioni:

spagnolo – *El devenir de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires 1963^I-1970^{II}-1977^{III}

portoghese – *A Evolução das Artes*, n. 2 nella collana «Cultura», Arcádia, Lisboa 1986^I-1995^{II}. Poi, con il titolo *O devir das artes*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1988.

portoghese (brasiliiano) – *O devir das artes*, n. a nella collana «Coleção», Martins Fontes, São Paulo 1992

ceco – *Proměni Uměni*, Odeon, Praga 1976

19m. *Toti Scialoja*, De Luca, Roma 1959;

B) 1960-1969

20m. *Giampiero Aloi*, Hoepli, Milano 1960;

21m. *Erberto Carboni. Venticinque campagne pubblicitarie*, s.n. nella collana «Arte e pubblicità», Silvana editoriale, Venezia 1961;

22. *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano 1961. Diventato, poi, nel 1973, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al Concettuale*, nuova ed. aggiornata e accresciuta, n. 365 nella collana Universale Economica Feltrinelli 1973^{II}-1976^{III}-1978^{IV}-1981^V. Successivamente accresciuto, sempre per le edizioni della Feltrinelli, con il sottotitolo *Dall'informale al Postmoderno*, n. 356 nella collana Universale Economica Feltrinelli, Milano 1984^{VI}-1985^{VII}-1987^{VIII}-1988^{IX}-1990^X-1991^{XI}-1993^{XII}-1995^{XIII}-1997^{XIV}-1998^{XV} e, infine, con il sottotitolo *Dall'informale al Neo-oggettuale*, 1999^{XVI}-2000^{XVII}-2001^{XVIII}-2003^{XIX}-2004^{XX}-2006^{XXI}-2008^{XXII}-2009^{XXIII};

Traduzioni:

portoghese – *Tendências da Arte de Hoje*, Arcadia, Lisboa 1964

spagnolo – *Ultimas tendencias del arte de hoy*, Labor, n. 205 nella collana «Colección Labor», Barcelona 1966^I-1976^V(ampliata)

23m. *L'alfabeto di Capogrossi*, n. 5 nella collana «Nuova Serie Illustrata», All'insegna del pesce d'oro, Milano 1962;

24m. *Paola Levi Montalcini*, Edizioni d'arte Pozzo, Torino 1962;

25m. *Luigi Parzini*, n. 8 della collana «Documenti», Cappelli, Bologna 1963;

26m. *Franco Libertucci*, Castaldi, Roma 1965;

27. *Simbolo comunicazione consumo*, n. 303 nella collana «Saggi», Einaudi, Torino 1962.

Poi, n. 139 nella collana «Reprints Einaudi», 1967-1980;

Traduzioni:

spagnolo – *Símbolo, comunicacion, y consumo*, n. 35 nella collana «Palabra en el Tiempo», Lumen, Barcelona 1967-1975. Poi, n. 225 nella collana «Ediciones de Bolsillo», Lumen, Barcelona 1972.

28m. *Francesco D’Arena*, n. 87 della collana «Cuadernos de arte del Ateneo de Madrid», Editora Nacional, Madrid 1962;

29. *Il disegno industriale e la sua estetica*, Cappelli, Bologna 1963^I. Diventato, poi, *Introduzione al disegno Industriale. Linguaggio e storia della produzione di serie*, n. 181 nella collana «PBE», Einaudi, Torino 1972^{III}-1980^{IV}-1984^V-1987^{VI}-1989^{VII}-1994^{VIII}-2001^{IX}-2004^X;

Traduzioni:

Tedesco – *Gute Industrieform und ihre Ästhetik*, Moderne Industrie, Munchen 1964

Croato – *Industrija i njen oblik*, Mladost, Zagabria 1967

Spagnolo – *El diseño industrial y su estetica*, Labor, Barcellona 1968-1973-1977

Belga - *Introduction a l’industrial design. Langage et histoire de la production en serie*, s.n. nella collana «Synthèses Contemporaines», Casterman, Tournai 1974

Portoghese – *O Design Industriali e a sua Estetica*, Presença, Lisbona 1978

30m. *Luigi Parzini*, n. 8 nella collana «Documenti», Cappelli, Bologna 1963;

31. *Nuovi riti, nuovi miti*, n. 375 nella collana «Saggi», Einaudi, Torino 1965^I. Poi, nella stessa collana 1970^{II} e, n. 112 nella collana «Reprints Einaudi», 1977^{III}-1979^{IV}. Ora, per le edizioni Skira, Milano 2003;

Traduzioni:

spagnolo – *Nuevo Ritos, Nuevo Mitos*, n. 47 nella collana «Palabra en el Tiempo», Editorial Lumen, Barcelona 1969

francese – n. 24 nella collana «Collection d’esthétique», *Mythes et rites d’aujourd’hui*, Klincksieck, Paris 1975

portoghese – *Novos Ritos, Novos Mitos*, n. nella collana «Arte & Comunicação», edições 70, Lisboa 1986

32m. *Luciano Ori*, Edizioni 70, Firenze 1966;

33. *L'estetica del mito (da Vico a Wittgenstein)*, n. 6 della collana «Saggi di Estetica e di Poetica» (diretta da L. Anceschi e L. Pareyson), Mursia, Milano 1967^I. Poi, sempre per le edizioni Mursia, Milano 1970^{II}-1990^{III}-1993^{IV};

Traduzioni:

Romeno – *Estetica mitului (de la Vico la Wittgenstein)*, Univers, Bucarest 1975

Spagnolo – *Estetica del mito (de Vico a Wittgenstein)*, s.n. nella collana «Colección Temas Contemporáneos», Editorial Tiempo Nuevo, Caracas 1970

34. *Luce, movimento in Europa*, Galleria dell'Ariete, Milano 1967;

35. *Il disegno industriale*, vol. n. XIV della collana *L'arte moderna*, Fabbri, Milano 1967;

36. *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, con i contributi di J. McHale, K. Pawek, L. Giesz, L. H. Eisner, U. Volli, U. Gregoretti, A. Celebanovic e saggi di H. Broch e C. Greenberg, Mazzotta, Milano 1968^I-1969^{II}-1972^{III}-1976^{IV}-. Poi, nella collana «Antologie e saggi 3», Mazzotta, Milano 1981^{IV}-1985^V-1988^{VI}. Nuova edizione, Mazzotta, Milano 1990^{VII};

Traduzioni:

tedesco – *Der Kitsch*, Studio Wasmuth, Tubinga 1969

inglese – *Kitsch. The World of Bad Taste*, Studio Vista, London 1969

americano – *Kitsch. An anthology of bad taste*, Universe Book, New York 1969

spagnolo – *El Kitsch. Antologia del mal gusto*, Lumen, Barcellona 1973

francese – *Le Kitsch. Un catalogue raisonné du mauvais goût*, Complex, Bruxelles 1978

ungherese – *A Giccs. A rossz ízlés antológiája*, Gondolat, Budapest 1986

37. *Artificio e natura*, n. 426 della collana «Saggi», Einaudi, Torino 1968. Poi, n. 111 nella collana «Reprints Einaudi» 1977^{II}-1979^{III};

Traduzioni:

Spagnolo – *Naturaleza y Artificio*, Lumen, Barcellona, 1972

38m. *Piero Lustig. Giudizi e testimonianze*, con M. Gorini, G. Montenero e T. Zancanaro, Edizioni Eu-arte, Padova 1968;

39. *Estructuralismo y estetica*, Nueva Vision, Bueno Aires 1969 (inedito in It.);

C) 1970-1979

40. *Arte e comunicazione. Comunicazione e struttura nell'analisi di alcuni linguaggi artistici. Corso di estetica 1969-1970*, La Goliardica, Milano 1970, poi, con lo stesso titolo, ma arricchito da alcuni testi introduttivi di D. Rampello, S. Annicchiarico, A. Colonnetti, U. Volli e dello stesso Dorflès, La Triennale di Milano – Design Museum, Electa, Milano 2009.

41. *Fotografia creativa*, Centro Gamma, Trieste 1970;

42m. *Franco Vaccari*, Grafic Olimpia, Milano 1970;

43. *Senso e inesattezza nell'arte d'oggi*, n. 1 nella collana «a margine», ellegi edizioni, Roma 1971;

Traduzioni:

Sentido e Insenzatez en el Arte de Hoy, Fernando Torres, Valencia 1973

44. *Previsione e significato. Prevedibilita, causalita e metamorfosi semantiche*, Istituto di studi filosofici, Roma 1971;

45m. *Marco Zanuso Designer*, Editalia, Roma 1971;

46m. *Eugenio Carmi. Dziela najnowsze*, Muzeum Sztuki, Lodz 1971;

47m. *Bruno Di Bello*, Studio Marconi, Milano 1971;

48m. *Rodolfo Arico*, Salone Annunciata, Milano 1972;

49. *Dal significato alle scelte*, n. 517 della collana «Saggi», Einaudi, Torino 1973;

- 50.** *Demitizzazione e ideologia patologica*, Istituto di studi filosofici, Roma 1973;
- 51.** *Człowiek zwielokrotniony*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973;
- 52m.** *Agostino Bonalumi*, Edizioni del Naviglio, Milano 1973;
- 53m.** *James Coleman*, Studio Marconi, Milano 1973;
- 54m.** *Le presenze di Germana Marucelli*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1974;
- 55m.** *Jorrit Tornquist*, Team Colore, Milano 1974;
- 56m.** *Cosentino*, Arthur Niggli Ltd, Teufen 1975;
- 57m.** *Lamberto Pignotti*, a cura di L. Ori, Beniamino Carucci, Roma 1975;
- 58.** *Para una nueva teoría de la tragedia*, s.n. nella collana «Interdisciplinar», Fernando Torres Editor, Valencia 1975 (inedito in It.);
- 59m.** *Gino Cosentino*, con prefazione di H. Neuburg, Niggli, Teufen 1975;
- 60.** *Al di là della pittura. arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, con R. Barilli e F. Menna, Fabbri, Milano 1975-1978-1980-1986;
- 61.** *Il divenire della critica*, n. 563 della collana «Saggi», Einaudi, Torino 1976. Poi, n. 146 nella collana «Reprints Einaudi», Einaudi, Torino 1982;
- Traduzioni:
spagnolo – *El devenir de la critica*, Espasa-Calpe, Madrid 1979
- 62m.** *Annibale Biglione*, a cura di V. Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1976;
- 63m.** *Ugo La Pietra. Le strutturazioni tissurali*, Il Cenobio, Milano 1976;

- 64m.** *Il metodo per suonare di Giuseppe Chiari*, n. 13 nella collana «Nadar», Martano, Torino 1976;
- 65.** *Design e forme nuove nell'arredamento italiano. Annuario 1976*, Istituto Mides, Roma 1976;
- 66.** *Randomità*, in *Grazia Varisco*, Edizioni del Naviglio, Milano 1976;
- 67.** *Gli uni & gli altri. Travestiti e travestimenti nell'arte, nel teatro, nel cinema, nella musica, nel cabaret e nella vita quotidiana*, con G. Buttafava, G. Romoli, P. Delconte, C. Romano, nella collana «Lo spettacolo e la sua scena / 5», Arcana Editrice, Roma 1976;
- 68m.** *Plessi interventi videotapes film performances 1970-1976*, introduzione, Mastrogiacomo, Padova 1977;
- 69m.** *Salette Tavares. Lex icon*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1977;
- 70.** *Scrittura asemantica. Irma Blank*, Antologia Geiger 6, Torino 1977;
- 71m.** *Galliano Mazzon*, a cura di L. Lambertini, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1977;
- 72.** *Le buone maniere*, s.n. nella collana «Arcobaleno», Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1978;
- 73.** *La Body Art*, Fabbri, Milano 1978;
- 74m.** *De Romans. Viaggio nel quadrato 1976-78*, s.n. nella «Collana Polivalente», Edizioni Bora, Bologna 1978;
- 75.** *Mode & Modi*, ricerca iconografica a cura di B. Franchetti, n. 10 nella collana «Antologie e saggi», Mazzotta, Milano 1979^I. Poi, n. 10 nella collana «Biblioteca varia», Mazzotta, Milano 1990^{II};

Traduzioni:

serbo – *Moda*, Bratsvo Jedinstvo, Novi Sad 1986

portoghese – *Modas & modos*, edições 70, Lisboa 1990^I-1996^{II}

76. *Portogallo*, in collaborazione con R. Averini, fotografie di T. Nicolini, Touring club italiano, Milano 1979;

D) 1980-1989

77. *L'intervallo perduto*, n. 622 della collana «Saggi», Einaudi, Torino 1980. Poi, n. 112 nella collana «Campi del Sapere», Feltrinelli, Milano 1989. Ora, sempre con lo stesso titolo, Skira, Milano 2006;

Traduzioni:

spagnolo – *El intervalo perdido*, n. 152 nella collana «Palabra en el Tiempo», Editorial Lumen, Barcelona 1984

francese – *L'intervalle perdu*, s.n. nella collana «Bibliothèque de l'Imaginaire», Librairie des Méridiennes, Paris 1984

78m. *Črta in poveršina pri Berniku*, in *Jones Bernik* di Z. Kržišnik, Meadinska Knjiga, Lubiana 1980 ;

79m. *Vincenzo Agnetti. Lettere dal deserto e altro*, Scheiwiller, Milano 1980;

80. *La poesia visiva (1963-1979)*, con V. Fagone, F. Menna, E. Migliorini e L. Ori, n. 2 della collezione «Le carte di fuoco», Vallecchi, Firenze 1980;

81m. *Miela Reina. Dal 1960 al 1965*, in *Miela Reina*, Electa, Milano 1980;

82m. *Parzini*, prefazione, a cura di M. Rosci, Mazzotta, Milano 1980;

83m. *Tomaso Binga. Il corpo della scrittura*, in *Tomaso Binga*, Coopedit, Macerata 1981;

84m. *Gianni Pisani*, Vanessa Edizioni d'Arte, Milano 1982;

85m. *Joe Tilson e la fuga del tempo*, in *Tilson*, Vanessa Edizioni d'Arte, Milano 1982;

86m. *Dammela e mia. Cinque acqueforti di Gianni Pisani*, Edizioni Il laboratorio, Nola 1982;

87. *I fatti loro. Dal costume alle arti e viceversa*, n. 6 della collana «Saggi», Feltrinelli, Milano 1983;

Traduzioni

spagnolo – *Imágenes interpuestas. De las costumbres al arte y viceversa*, Espasa Calpe, Madrid 1989

88m. *Spacal*, Arte e Pensiero, Firenze 1983;

89m. *Giotto Stoppino. Dall'architettura al design*, Electa, Milano 1983;

90m. *Mario Nigro. L'inizio intuitivo*, sei acqueforti stampate in torchio da G. Galli, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano 1983;

91. *La moda della moda*, s.n. nella collana «I turbamenti dell'arte», Costa & Nolan, Genova 1984^I-1999^{II}. Apparso, poi, in nuova versione rivisitata, con il titolo *La (nuova) moda della moda*, Costa & Nolan, Genova 2008;

92. *Il filo dei dodici suoni*, dialogo con R. Malipiero (aprile '84), n. 5 nella collana «L'armonioso labirinto», All'insegna del pesce d'oro, Scheiwiller, Milano 1984;

93m. *La problematica dell'arte moderna e contemporanea. Incontro con Gillo Dorfles. Dalla metafora al doppio senso*, n. 8 della collana «I Quaderni del Nonopiano», Centro studi di arte comparata e ricerche interdisciplinari, Palermo 1984;

94m. *Mimmo Paladino e il "pensiero mitico"*, in *Veglia* di M. Paladino, Mazzotta, Milano 1984;

95m. *Architettura per volare*, presentazione a A. Cortesi, G. Facchetti, U. Orsoni, Società Editrice Katà, Milano 1984;

- 96.** *Architetture ambigue. Dal Neobarocco al Postmoderno*, n. 8 nella collana «Immagine e consumo», Dedalo Libri, Bari 1984 (comprende il volume *Barocco nell'architettura moderna* del 1951);
- 97m.** *Salette Tavares. Inediti 1957-1982*, Vanni Scheiwiller, Milano 1984;
- 98m.** *Unità estetica nell'opera metasemantica di Xerra*, in *Xerra. Ellera, Errore, Strale*, Nuova Prearo Editore, Milano 1985;
- 99m.** *Mauro Straccioli*, Vanessa Edizioni d'Arte, Milano 1985;
- 100m.** *Gianni Pisani*, Arti Grafiche Lampo, Napoli 1985;
- 101m.** *Armando Testa. Il segno e la pubblicità*, con O. Calabrese e A. Carlo Quintavalle, Mazzotta Milano 1985;
- 102.** *Elogio della disarmonia*, s.n. della collana «Saggi blu», Garzanti, Milano 1986^I. Poi, n. 9 nella collana «Gli elefanti Saggi», Garzanti, Milano 1992^{II}. Ora, con il sottotitolo *Arte e vita tra logico e mitico*, Skira, Milano 2009^{III};
- 103.** *Materiali minimi 1938-1985*, introd. e note di E. Tadini, Edizioni Taide, Salerno 1986;
- 104m.** *Provinciali. Sentimento del tempo*, Grafis, Bologna 1986;
- 105.** *Itinerario estetico*, n. 52 della collana «Collezione Bibliotecai», Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1987;
- 106.** *Sardegna fuori Sardegna*, Centro Sociale Culturale dei Sardi a Milano, Milano 1987;
- 107.** *Im Labyrinth des Geschmacks. Kunst zwischen Technik und Konsum*, P. Kirchheim, München 1987;
- 108m.** *Mario De Biasi. Colori in liberta*, Masumeci, Aosta 1988;

109. *Il feticcio quotidiano*, n. 104 nella collana «Campi del sapere», Feltrinelli, Milano 1988;

110. *Il giardino incantato di Filippo Bentivegna*, Il labirinto, Palermo 1989;

E) 1990-2009

111m. *Georges Mathieu*, Electa, Milano 1991;

112m. *Enrico Castellani*, con A. Zevi, Edizioni Netta Vespignani, Roma 1991;

113m. *Livia Livi*, StilGraf, Roma 1991;

114. *Intervista come autopresentazione*, con VII tavole di G. Paolini, s.n. nella collana «Scritti sull'arte», Tema Celeste, Siracusa 1992;

115. *Preferenze critiche. Uno sguardo sull'arte visiva contemporanea*, n. 142 nella collana «Nuova Biblioteca Dedalo», Dedalo, Bari 1993;

116m. *Pietro Bestetti. Grafica 1966-1993*, Edizioni Comune, Milano 1993;

117m. *Lucio Del Pezzo*, Fabbri, Milano 1995;

118m. *Giuseppe Uncini. Una collezione, 1959-1976*, con F. Menna e G. Uncini, GiòMarconi, Milano 1995;

119. *Stanze della memoria*, disegni di C. Budetta e poesie di G. Dorfles, Edizioni Ogopoco, Agromonte 1995;

120. *Design. Percorsi e trascorsi*, Lupetti Editore, Milano 1996;

- 121.** *Fatti e fattoidi. Gli pseudoeventi nell'arte e nella società*, Neri Pozza, Vicenza 1997, riedito, poi, con lo stesso titolo, per le Edizioni Cooper, nella collana «I timoni», nell'ottobre 2009;
- 122.** *Conformisti*, n. 26 della collana «Saggine», Donzelli Editore, Roma 1997. Ora, con il sottotitolo *La morte dell'autenticità*, e a cura di M. Carboni, n. 12 della collana «I Timoni», Castelvechi, Roma 2008;
- 123.** *Irritazioni. Un'analisi del costume contemporaneo*, Luni Editrice, Milano-Trento 1997. Ora, con il sottotitolo *Un'analisi del costume contemporaneo*, a cura di M. Carboni, n. 19 della collana «I Timoni», Castelvechi, Roma 2010;
- 124.** *La seduzione degli oggetti. Annuario dell'artigianato artistico italiano 1997-98*, con T. Carta e R. Dalisi, Mondadori, Milano 1997;
- 125.** *Poetikak, politikak. Kritika eta utopiak*, Diputacion Foral de Gipuzkoa, San Sebastian 1998;
- 126.** *Manifesto dell'antilibro*, in F. Pirella, *Manuale dell'antilibro. Etica e didattica per l'autoproduzione di un libro di carta nell'era digitale*, con una nota di G. Galletta, n. 10 della collana «L'eco», Marinetti, Genova 1999;
- 127.** *Storia dell'arte*, Atlas, Bergamo 1999ss. Comprende 1, *Dalle origini al Trecento*, con M. Ragazzi, C. Maggioni, M. G. Recanati; 2, *Dal Quattrocento al Settecento*, con S. Buganza e J. Stoppa; 3, *L'Ottocento*, 2 voll., con F. Laurocci e A. Vettese; 4, *Novecento e oltre*, 2 voll., con A. Vettese; *Novecento e oltre. Materiali didattici per l'insegnante*, a cura di C. Badini e E. Dana;
- 128.** *Scritti di architettura. 1930-1998*, a cura di L. Tedeschi, Accademia di Architettura, Mendrisio 2000;
- 129.** *Salvador Presta, Light for you*, Polaveno 2001;

- 130m.** *L'altro Lamberto*, tre poesie di L. Vitali e una incisione di E. Della Torre, Per Gli Amici, Milano 2001;
- 131.** *Baci e abbracci*, Proposte d'arte Colophon, Belluno 2001;
- 132m.** *Enrico Baj. Idraulica*, con G. Raboni, Skira-GiòMarconi, Milano 2002;
- 133.** *Per una bellezza disarmonica*, Registrazione sonora non musicale, Lezione magistrale tenuta a Sassuolo il 20/9/2002, in occasione del Festivalfilosofia sulla bellezza, CD-ROM, Festivalfilosofia sulla bellezza 2002 (posseduta nella Biblioteca S. Carlo di Modena);
- 134m.** *Dal legno al suono. Domenica Regazzoni*, a cura di, Skira, Milano 2003;
- 135m.** *Bruno Ceccobelli*, Tipografia Sartor, Pordenone 2003;
- 136.** *Mirò*, Skira, Milano 2004;
- 137m.** *Giovanni Battista Maria Falcone. The Waste Land e il sole di Sicilia*, con Alda Merini, E. M. Falcone, Bagheria 2004;
- 138.** *Destino Dorflès*, serie di dialoghi tenuti con F. Puppo, Ediciones Luis Revenga (ELR Imagen), Madrid 2003. Tradotto, poi, in italiano, con il titolo *Dorflès e dintorni*, nella collana «Le vele», n. 63, Archinto, Milano 2005;
- 139.** *Lacerti della memoria. Taccuini intermittenti*, con la collaborazione di A. Colonetti, s.n. nella collana «Quadrifogli», Editrice Compositori, Bologna 2007;
- 140m.** *The Suspended Art of Salvador Presta*, Museum of Geometric & Madi Art, Dallas 2007;
- 141m.** *Short stories. Mimmo Paladino, Doriana e Massimiliano Fuksas*, con M. Cristiani, Gli Ori, Prato 2007;

- 142.** *Questioni di gusto. Critica dell'acritica*, conversazione con P. Priolo, Umberto Allemandi & C., Torino-Londra-Venezia-New York 2008;
- 143m.** *I carri armati*, collage di V. Cavallotti, Pulcinoelefante, Osnago 2008;
- 144.** *Horror Pleni. La (in)civiltà del rumore*, n. 6 della collana «I Timoni», Castelvecchi, Roma 2008;
- 145.** *Attraverso il tempo, attraversato dal tempo. Un secolo con Gillo Dorfles*, di F. Leprino, Medialogo / Provincia di Milano, Milano 2008 (DVD);
- 146.** *Omaggio a Gillo Dorfles*, Edizioni Fondazione per Leggere, Milano 2008;
- 147.** *Ricerca e/o sperimentazione*, conversazione con G. Iliprandi, con un intervento di G. Anceschi, Associazione culturale Progresso grafico, Milano 2009.
- 148.** *Inviato alla biennale. Venezia 1949-2009*, a cura di A. Luigia De Simone, con una Introduzione in forma di dialogo con V. Trione, Scheiwiller, Milano 2010.

Bibliografia generale

(La presente bibliografia segue un ordine di natura alfabetica e registra soltanto i libri citati nelle note dei quattro capitoli che compongono l'elaborato).

A

Accame V., *Quale segno, arte scrittura comunicazione*, Archivio di Nuova Scrittura, Milano 1993

Aldegheri C., Sabini M., *Immagini del post-moderno. Il dibattito sulla società post-industriale e l'architettura*, con saggi introduttivi di P. Portoghesi e M. Ferraris, Edizioni Cluva, Venezia 1983

Al di là della pittura. VIII Biennale d'Arte Contemporanea, Cd Rom interattivo della Mediateca delle Marche, 2007

Al di là della pittura. VIII Biennale d'Arte Contemporanea, cat., Centro Di, Firenze 1969

Alinovi F., a cura di, *Arte di Frontiera. New York Graffiti*, cat., Mazzotta, Milano 1984

Alloway L., Livingstone M., *Pop art U.S.A. – U. K. America and British Artists of the '60s in the '80s*, Tokyo 1987

Alloway L., *American Pop Art*, Collier Books, New York 1974

Anceschi L., *L'idea del barocco. Studi su un problema estetico*, Nuova Alfa, Bologna 1984

Anceschi L., *Autonomia ed eteronomia dell'arte: saggio di fenomenologia delle poetiche*, 2^a ed. riveduta, Valecchi, Bologna 1959

Anceschi L., *Del Barocco e altre prove*, Valecchi, Firenze 1953

Anders G., *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, 2, C. H. Beck, München 1995; trad. it., *L'uomo e antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002

Anderson J. L., *An Introduction to Japanese Tea Ritual*, SUNYP, New York 1991

Apollinaire G., *Meditations esthétiques. Les peintres cubistes*, Eugène Figuière, Paris 1913; trad. it., *I pittori cubisti (con una lettera di Picasso sull'arte)*, a cura di G. Peri, Le Tre Venezie, Padova 1945

Apollonio U., *Occasioni del tempo. Riflessioni, ipotesi*, Studio Forma, Torino 1979

Arcangeli F., *Dal romanticismo all'informale*, Einaudi, Torino 1977

Argan G. C., *L'arte Moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Sansoni, Firenze 1997

Argan G. C., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965

Argan G. C., *Salvezza e caduta nell'arte moderna. Studi e note*, Il Saggiatore, Milano 1964

Argan G. C., *L'architettura barocca in Italia*, Garzanti, Milano 1957

Argan G. C., *Studi e Note*, Bocca, Roma, 1955

Arnheim R., *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Regent of the University of California 1954; trad. it, *Arte e percezione visiva*, pref. di G. Dorflès, Feltrinelli, Milano 2004

Arnheim R., *Entropy and art. An Essay on disorder and order*, University of California Press 1971; trad. it, *Entropia e arte. Saggi sull'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1974

Arnheim R., *The power of center. A study of composition in the visual arts*, University of California press, Berkeley 1982

Atti del XII Congresso Internazionale di Filosofia, vol. VII, Sansoni, Firenze 1961

Atti del congresso sul disegno industriale alla X Triennale di Milano, Triennale di Milano, Milano 1954 (ora Skira, Milano 2001)

Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992, Skira, Ginevra-Milano 2004

B

Balestrini N., a cura di, *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, con un saggio di A. Cortellessa, Feltrinelli, Milano 2008

Balestrini N., a cura di, *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Feltrinelli, Milano 1966

Ballo G., *La linea dell'arte moderna, II Vol., Dal simbolismo alle opere moltiplicate*, Mediterranea, Milano 1964

Ballo G., *Pittori italiani dal futurismo ad oggi*, Edizioni Mediterranee, 1956

Barilli R., *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano 2006

Barilli R., *L'arte contemporanea. da Cézanne alle ultime tendenze* (nuova edizione), Feltrinelli, Milano 2005

Barilli R., a cura di, *Arte povera e dintorni*, cat., Mazzotta, Milano 1997

Barilli R., a cura di, *Nuovo Futurismo*, cat., Electa, Milano 1986

Barilli R., a cura di, *Anniottanta*, cat., Mazzotta, Milano 1985

Barilli R., a cura di, *Incontro con il postmoderno*, atti del convegno, Mazzotta, Milano 1984

Barilli R., a cura di, *Una generazione postmoderna*, cat., Mazzotta, Milano 1982

Barilli R., a cura di, *Dieci anni dopo. I Nuovi Nuovi*, cat., Grafis Edizioni, Bologna 1980

- Barilli R., *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '50 e '60*, volume primo, Feltrinelli, Milano 1979
- Barilli R., *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '70*, volume secondo, Feltrinelli, Milano 1979
- Barilli R., *La performance*, cat., La Nuova Foglio Editrice, Bologna 1977
- Barilli R., a cura di, *Carlo Maria Mariani*, cat., studio d'arte Cannaviello, Roma 1975
- Barocco e mediterraneo. Da Juan de Juanes a Lucio Fontana – linee di contiguità culturale nell'antico mare*, cat., Electa Napoli, Napoli 1998
- Barret C., *Optical Art. Theory and Practice*, Van Nostrand Reynold Company, New York 1969
- Barret C., *Op Art*, Studio Vista, London 1970
- Barron S., a cura di, *Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Deutsche Ausgabe*, München, Hirmer Verlag, 1992
- Battcock G., *Minimal Art. A critical Antology*, E. P. Dutton & Co., New York 1984
- Battisti E., *L'antirinascimento*, Feltrinelli, Milano 1962
- Baudelaire Ch., *Scritti sull'arte*, prefaz. di E. Raimondi, trad. it., Einaudi, Torino 1992
- Baudelaire Ch., *Journaux intimes*, avertissements et notes par J. Crepet, Mercure de France, Paris 1938; trad. it. *Diari intimi*, a cura di L. Zatto, Dall'Oglio, Milano 1952
- Baudrillard J., *La sparizione dell'arte*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988
- Baudrillard J., *Le système des objets*, Éditions Gallimard, Paris 1968; trad. it., *Il sistema degli oggetti*, trad. it., Bompiani, Milano 1972
- Baudrillard J., *L'échange symbolique et la mort*, Éditions Gallimard, Paris 1976; trad. it., *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2002
- Baudrillard J., *Mots de passe*, Pauvert – département des Éditions Fayard 2000; trad. it., *Parole chiave. L'oggetto, il valore, la seduzione, l'osceno, la trasparenza del male, il virtuale, il caos, la fine, il destino, il pensiero*, Armando Editore, Milano 2002
- Baudrillard J., *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Galilee, Mayenne 1991
- Belting H., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Deutscher Kunstverlag, München 1983; trad. it., *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino 1990
- Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M. 1955, trad. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, pref. di C. Casses, con una nota di P. Pullegra, Einaudi, Torino 1966

Benjamin W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1927, Herausgegeben von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963; trad. it., *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971

Bense M., *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik*, Baden, Agis-Verlag 1965; trad. it., *Estetica*, a cura di G. Anceschi, Bompiani, Milano 1974

Bianchi-Bandinelli R., *Organicità e astrazione*, Feltrinelli, Milano 1947

Bilò M., *Formatività e architettura. Dissoluzione e permanenza della regola classica*, Costa & Nolan, Genova-Milano 1998

Boatto A., *Pop Art*, Laterza, Bari 1983

Boatto A., *Pop Art in U.S.A. Dichiarazioni di Dine, Johns, Lichtenstein, Rauschenberg, Rosenquist, Segal, Warhol*, Lerici Editori, Milano 1965

Bonetti P., a cura di, *Introduzione a Croce*, Laterza, Roma-Bari 2001

Bonito Oliva A., *A.B.O. La repubblica delle arti*, Skira, Milano 2005

Bonito Oliva A., *Transavanguardia*, Giunti, Firenze 2002

Bonito Oliva A., a cura di, *Le Tribù dell'Arte*, cat., Skira, Milano 2001

Bonito Oliva A., Nassisi A. M., a cura di, *Estetiche della globalizzazione*, manifestolibri, Roma 2000

Bonito Oliva A., *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, cat., Mazzotta, Milano 1990

Bonito Oliva A., a cura di, *Critica ad Arte. Panorama della Post-Critica*, introduz. di P. Donati, Giancarlo Politi Editore, Milano 1983

Bonito Oliva A., a cura di, *Avanguardia Transavanguardia*, cat., con testimonianze di A. Arbassino, G. C. Argan, P. Bertetto, M. Cacciari, E. Filippini, R. Guarini, A. Moravia, B. Placido, P. Portoghesi, A. M. Sauleau-Boetti, G. Vattimo, Electa, Milano 1982

Bonito Oliva A., a cura di, *Transavanguardia. Italia / America*, cat., Cooptip, Modena 1982

Bonito Oliva A., a cura di, *Genius loci*, cat., Centro Di, Firenze 1980

Bonito Oliva A., *Passo dello strabismo. Sulle arti*, Feltrinelli, Milano 1978

Bonito Oliva A., *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Feltrinelli, Milano 1976

Bonito Oliva A., a cura di, *Critica in atto*, Rassegna Internazionale della Critica d'Arte, coordinamento di B. Corà, Quaderni/2 - Quaderno degli Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1973

Bonito Oliva A., *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze 1971; Nuova edizione a cura di S. Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009

Bonomi A., *Il trionfo della moltitudine. Forma e conflitti nella società che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 1996

Bragaglia A. G., *Fotodinamismo futurista*, intr. di G. C. Argan, con un regesto di A. Vigliani Bragaglia e saggi di M. Calvesi, M. Fagiolo, F. Menna, Einaudi, Torino 1970

Brandi C., *Scritti sull'arte contemporanea II*, Einaudi, Torino 1979

Brandi C., *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*, Edizioni Della Meridiana, Milano 1952; ora, a cura e con un saggio introduttivo di P. D'Angelo, Quodlibet, Macerata 2008

Brenner H., *Die Kunstpolitik des National-sozialismus*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1963

Broch E., *Philosophische Schriften 1. Kritik*, Suhrkanm Verlag, Frankfurt am Main 1975

Broch E., *Schriften zur Literatur 2. Theorie*, Suhrkanm Verlag, Frankfurt am Main, 1977; trad. it., *Il Kitsch*, prefaz. di L. Forte, Einaudi, Torino 1990

C

Cacciari M., Donà M., *Arte tragedia tecnica*, Raffaello Cortina, Milano 2000

Calabrese O., *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1987

Calabrese O., *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 1985

Calvesi M., Vescovo M., *Gli anacronisti o pittori della memoria*, cat., Galleria Vigato, Alessandria 1983

Calvesi M., *Anacronismo*, cat., La Tartaruga, Roma 1982

Calvesi M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978

Calvesi M., *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop art*, Lericci editori, Milano 1966

Calza G. C., *Stile Giappone*, Einaudi, Torino 2002

Cantillo G., Papparo F. C., a cura di, *Genealogia dell'umano. Saggi in onore di Aldo Masullo*, 2 vol., Guida, Napoli 2000

Capasso A., *A.B.O. Le arti della critica*, Skira, Milano 2001

Caramel L., a cura di, *Arte in Italia 1945 – 1960*, Vita e Pensiero, Milano 1994

Caramel L., a cura di, *MAC Movimento Arte Concreta 1948-1958*, cat. della mostra tenuta a Parma presso la Galleria d'Arte Miccoli dal 2 marzo al 4 maggio 1996, maschietto&musolino, Firenze-Siena 1996

Caramel L., a cura di, *Movimento Arte Concreta 1948-1958*, cat. della mostra tenuta a Modena presso la Galleria Fonte d'Abisso, dal 21 novembre 1987 al 13 febbraio 1988, Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, Modena 1987

Caroli F., *Magico Primario*, Fabbri, Milano 1982

Caroli F., *Nuova Immagine*, cat., Mazzotta, Milano 1980

Caroli F., *La politica dell'arte. Fra creatività e istituzioni: l'arte e l'artista nella civiltà dei consumi*, Garzanti, Milano 1979

Caronia A., *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nella rete*, Franco Muzio Editore, Padova 1996

Caronia A., *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, ShaKe Edizioni Underground, Milano 2001

Carta T., Dalisi R., Dorfles G., *La seduzione degli oggetti. Annuario dell'artigianato artistico italiano 1997-98*, Mondadori, Milano 1997

Caruso L., a cura di, *L'avanguardia a Napoli (Documenti 1945 – 1972)*, Schettini Editore, Napoli 1976

Caruso L., Piancastelli C., *Il gesto poetico. Antologia della nuova poesia d'avanguardia*, Portolano, Napoli 1968

Castells M., *Internet Galaxy*, Oxford University Press, Oxford 2001; trad. it., *Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2002

Castile R., *The way of tea*, John Weatherhill, Tokyo 1971

Catalogo della XXIV Biennale di Venezia, Venezia 1948

Celant G., *Arte povera*, Allemandi, Torino 1989

Celant G., *Arte povera*, Electa, Milano 1985

Celant G., *Ambiente / Arte – Dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1977

Celant G., *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969

Celant G., *Arte povera più azioni povere*, cat., Rumma Editore, Salerno 1969

Cetica P. A., *Tre ipotesi sul design*, LEF, Firenze 1964

Cetica P. A., *La funzione sociale del design*; LEF, Firenze 1963

Ciribini G., *Architettura e industria*, Tamburini, Milano 1958

Concretismo – Milano, Firenze, Roma 1947-1956, cat., Valecchi, Firenze 1964

Corgnati M., *Arte a Milano 1946-1959. M.A.C. e dintorni. Concretismo, sintesi delle arti, problemi di percezione visiva*, V vol., edizioni dell'Aurora, Milano 1999

Corgnati M., a cura di, cat., *Gillo Dorfles. Il pittore clandestino*, Mazzotta, Milano 2001

Crispoli E., *L'informale. Storia e poetica*, Carocci, Assisi-Roma 1971

Crispoli E., a cura di, *Alternative attuali. Abruzzo 87*, cat., Mazzotta, Milano 1987

Crispoli E., *Ricerche dopo l'Informale*, Officina Edizioni, Roma 1968

- Crispoliti E., a cura di, *Alternative attuali 3. Rassegna internazionale d'arte contemporanea. Retrospective antologiche. Omaggio a Savinio, Delvaux, Reggiani*, cat., Centro Di, Firenze 1968
- Crispoliti E., *La pop art*, Fabbri, Milano 1966
- Crispoliti E., a cura di, *Alternative attuali 2. Rassegna internazionale di pittura, scultura, grafica. Omaggio a Magritte, opere 1920-1963. Omaggio a Mirko, opere 1932-1964. Omaggio a Baj, opere 1950-1965*, cat., Lerici, Milano 1965
- Crispoliti E., a cura di, *Nuove Prospettive della pittura italiana*, cat., Alfa Edizioni, Bologna 1962
- Crispoliti E., a cura di, *Alternative attuali. Rassegna internazionale architettura, pittura, scultura d'avanguardia. Omaggio a Burri, retrospettiva antologica 1948-1961*, cat., Edizioni dell'Ateneo, Roma 1962
- Croce B., *Eстетica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, II vol., a cura di G. Galasso, Fabbri, Milano 1998

D

- D'Andria R., *Gillo Dorfles. Disegni e Pitture*, MMMAC Edizioni, Paestum 2006
- D'Angelo P., *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Bari 1997
- De Chirico G., *Ebdomero (1929)*, Bompiani, Milano 1942
- Deleuze G., *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les Édition de Minuit, Paris 1988; trad. it., *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 1990
- Deleuze G., *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, Paris 1968; trad. it. *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1972
- De Giorgi M., *La via del tè nella spiritualità giapponese*, Morcelliana, Brescia 2007
- Deitch J., a cura di, *Post Human*, Castello di Rivoli, Torino 2001
- Del Guercio A., *L'oggetto l'immagine il tempo*, Fausto Fiorentino editore, Napoli 1974
- della Volpe G., *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960
- De Micheli M., Mascherpa G., Seveso G., a cura di, *Realismo esistenziale. Momenti di una vicenda italiana. 1955-1965*, cat., Mazzotta, Milano 1991
- De Micheli M., *L'arte sotto le dittature*, Feltrinelli, Milano 2000
- De Rosa M. R., a cura di, *Gianni Carlo Sciolla. Storia e critica d'arte del Novecento*, La Città del Sole, Napoli 2009
- de Santillana G., *Le origini del pensiero scientifico*, Sansoni, Firenze 1961

- de Saussure F., *Cours de linguistique générale*, Edition Payot, Paris 1922; trad. it., *Corso di linguistica generale*, introd., trad. e commento di T. De Mauro, Laterza, Bari 1967
- De Paz A., *Scienze umane e forme culturali. Percorsi e ipotesi*, CLUEB, Bologna 1984
- De Paz A., *Sociologia e critica delle arti*, CLUEB, Biologa 1980
- De Paz A., *Sociologia delle arti*, Casa editrice G. D'Anna, Messina-Firenze 1976
- De Paz A., *La pratica sociale dell'arte. Estetica e sociologia dell'arte*, Liguori, Napoli 1976
- De Rosa M. R., a cura di, Worringer W., *Problemi dell'arte*, trad. it., 10/17, Salerno 1992
- Derrida J., *La dissemination*, Édition du Seuil, Paris 1972; trad. it., *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1989
- Dewey J., *Art as experience*, Minton, Balch, New York 1958; trad. it., *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007
- Dewey J., *Art and education. A collection of essays*, The Barnes Foundation Press, Philadelphia 1929; trad. it., *Educazione e arte*, a cura di L. Bellatalla, La Nuova Italia, Firenze 1977
- Diodato R., *Estetica del virtuale*, Bruno Mondadori, Milano 2005
- 12° convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte. rimini-verrucchio-riccione 1963*, Grafiche Gattei, Rimini 1963
- Donatini E., *L'Ente nazionale per l'artigianato e le piccole industrie, E.N.A.P.I., alla 10. triennale*, Tip. Squarci, Roma 1955
- d'Ors E., *Lo Barroco*, Aguilar, Madrid 1934; trad. it., *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, Rosa & Ballo, Milano 1945
- Dragone A., a cura di, *Arte concreta a Torino. 1947-1956*, cat. della mostra tenuta a Torino presso la Sala Bolaffi nel 1970
- Dragone P., a cura di, *Ricerche visuali dopo il 1945 - Corso di Storia della critica d'arte, prof. Marisa Dalai Emiliani*, Unicopli – Cuem, Milano 1978

E

- Eco U., *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano 1990
- Eco U., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985
- Eco U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962-2006
- Emiliani D., a cura di, *Documenti e testimonianze dopo il 1945*, CUEM, Milano 1978
- Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1958

F

- Fagiolo dell'Arco M., *Rapporto 60*, Bulzoni, Roma 1966
- Fagone V., a cura di., *Art in nature*, Mazzotta, Milano 1996
- Ferraro A., Montagnaro G., a cura di, *La scena immateriale. Linguaggi elettronici e mondi virtuali*, con saggi e contributi di A. Abruzzese, J. Baudrillard, A. Caronia, I. Chambers, U. Eco, P. Fabbri, A. Ferraro, M. Maffesoli, E. Manzini, G. Montagnaro, Ph. Quéau, P. Virilio, J.-L. Weissberg, Costa & Nolan, Roma 1994
- Filippucci D., *Titoli per la pop art*, Editrice Guerra, Perugia 1983
- Fimiani M., *Antropologia filosofica*, Editori Riuniti, Roma 2005
- Fimiani M., *L'arcaico e l'attuale. Lévy-Bruhl, Mauss, Foucault*, Bollati Boringhieri, Torino 2000
- Fimiani M., Kurotshka V. G., Pulcini E., a cura di, *Umano post-umano. Potere, sapere, etica nell'età globale*, Editori Riuniti, Roma 2004
- Fimiani M., *Erotica e retorica. Foucault e la lotta per il riconoscimento*, ombre corte, Verona 2007
- Finizio L. P., *Il MAC napoletano. 1950-1954*, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1990
- Flusser V., *Medienkultur*, hrsg. v. S. Bollmann, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1997; trad. it., *La cultura dei media*, postfaz. Di A. Borsari, Bruno Mondadori, Milano 2004
- Flusser V., *Schriften, Band 2. Nachgeschichte – Eine korrigierte Geschichtsschreibung*, Bensheim-Düsseldorf 1993
- Formaggio D., *Fenomenologia della tecnica artistica*, Pratiche edizioni, Parma 1978
- Formaggio D., *L'idea di artisticità*, Meschina, Milano 1962
- Formigari L., *L'estetica del gusto nel settecento inglese*, Sansoni, Firenze 1962
- Fortini F., *Dieci inverni*, Feltrinelli, Milano 1957
- Fossati P., *Il Movimento Arte Concreta 1948-1958. Materiali e documenti*, Martano, Torino 1980
- Fossati P., *Il design in Italia 1945-1972*, Einaudi, Torino 1972
- Francalanci E. L., *Eстетica degli oggetti*, il Mulino, Bologna 2006
- Francastel P., *L'arte e la civiltà moderna*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1959
- Franzini E., Mazzocut-Mis M., *Eстетica. I nomi, i concetti, le correnti*, Mondadori, Milano 1996

Fratelli E., *Il disegno industriale italiano 1928-1981 (Quasi una storia ideologica)*, CELID, Torino 1983

G

Galliano L., a cura di, *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, prefaz. di G. C. Calza, Edizioni Angolo Manzioni, Torino 2004

Garroni E., a cura di, *Il Circolo linguistico di Praga. Le tesi di 29'*, Guida, Napoli 1979

Gatt G., *La Nuova maniera italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1986

Giovannetti P., *Cyberpunk e Splatterpunk*, Datanews, Roma 1992

Goethe's Werke, nach der Ausgabe letzter Hand und dem Nachlasse, verfertigh von C. Th. Musculus, unter Mitwirkung des Hofraths und Bibliothekars Dr. Riemer, Stuttgart und Tubingen, Berlin 1867

Golomstock I., *Totalitarian Art*, Harper Collins Publishers, New York 1990

Greenberg C., *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1961; trad. it., *Arte e cultura*, introd. di G. Dorfles, Allemandi, Torino 1992

H

Hartog F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris 2003; trad. it., *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Sellerio, Palermo 2007

Hauser J., a cura di, *L'Art Biotech*, Filigranes Éditions, Nantes 2003; trad. it., *Art Biotech*, con una *Presentazione* di P. L. Capucci e F. Torriani, CLUEB, Bologna 2003

Hegel G. W. F., *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, vol. II, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1998; trad. it., *Lezioni di estetica. Corso del 1823 nella trascrizione di H. G. Hotho*, introd. e cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000

Hiefferman M., Kismaric C., a cura di, *Paradise Now. Picturing the Genetic Revolution*, Saratoga Springs, New York 2000

Huisman D., Patrix G., *L'esthétique industrielle*, Presses Universitaires de France, Paris 1961

I

Iamurri L., Spinazzè S., a cura di, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma 2001

I colori della vita, contributi al Premio Nobel David H. Hubel di James Hillman e altri, atti del convegno, Editrice La Stampa, Torino 1995

Inga-Pin L., *Performances, Happenings, Actions, Events, Activities, Installations*, trad. it., Mastrogiacomo, Padova 1968

J

Jedlowski P., *Il sapere dell'esperienza*, il Saggiatore, Milano 1994

Jones A., *Leo Castelli. l'italiano che inventò l'arte in America*, introd. di G. Dorfles, Castelvechi, Roma 2007

Jungk R., *L'uomo del millennio*, trad. it., Einaudi, Torino 1975

K

Kandinskij W., *Tutti gli scritti. Punto e linea nel piano. Articoli teorici. I corsi inediti al Bauhaus*, trad. it., a cura di P. Sers, Feltrinelli, Milano 1973

Kanizsa G., *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*, il Mulino, Bologna 1980

Kanizsa G., *Moltitudine di impronte*, cat. delle opere a cura di Silvia Kanizsa, con scritti di G. Anceschi, L. Caramel, G. Dorfles, W. Gerbino, R. Luccio, G. Petter, E. Soresini, A. Veca, Zero gravita ed., Montaldo Dora (TO) 2002

Kantor T., *La mia opera. Il mio viaggio. Commento intimo*, introd. di G. Dorfles, Federico Motta Editore, Milano 1991

Kaprow A., *Assemblages, Environments and Appenings*, Abrams, New York 1966

Kawamura Y., *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies*, Berg, Oxford-New York 2005; trad. it., *La moda*, il Mulino, Bologna 2006

Kirby M., *Happening*, trad. it., De Donato, Bari 1968

Know M., *One place after another. Site specific art and locational identity*, The Mit Press, Cambridge, Massachussets-London 2002

Kojève A., *Les Peintures concrètes de Kandinsky*, Gallimard, Paris; trad. it., *Le pitture concrete di Kandinskij*, a cura di A. Cariolato, Abscondita, Milano 2004

Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, trad. it., Costa & Nolan, Genova 1987

Krauss R., *Passages in Modern Sculpture*, Mit Press, New York 1981; trad. it., *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, a cura di E. Grazioli, Mondadori, Milano 2000

Kubler G., *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, trad. it., Einaudi, Torino 1989

Kultermann U., *New Realism*, Miller Dunban, London 1972

L

La Biennale di Venezia. Settore Arti Visive, catalogo generale 1980, a cura di G. Dogliani e la collaborazione di T. Ricasoli, Electa (Edizioni «La Biennale di Venezia»), Milano 1980

La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale di Industrial Design. Triennale di Milano, 1954, Skira, Milano 2001

Legname A., *La triade semantica. La vita dell'arte e l'arte della vita nella filosofia di Gillo Dorfles*, Edizioni Agape, Catania 1994

L'estetica del '900, atti del congresso, Nuove Edizioni Tempi Moderni, Napoli 1993

Levin F. R., *The Manual of Harmonics of Nichomachus the Pythagorean*, Phanes Press, New York 1994

Levy P., *Qu'est-ce que le virtuel?*, La decouverte, Paris 1995; trad. it., *Il virtuale*, Cortina, Milano 1997

Levy P., *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, La decouverte, Paris 1995; trad. it., *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 1996

Levy P., *L'ideographie dynamique. Vers une imagination artificielle?*, La decouverte, Paris 1991

LeWit S., *Testi critici*, trad. it., AEIOU, Roma 1994

Lippard L., Alloway L., Marmer M., Calas M., *Pop art*, Mazzotta, Milano 1967

Lippard L., *Pop art in USA*, trad. it., Rusconi, Milano 1989

Liotard J.F., *Le Postmoderne explique aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Galilee, Paris 1986; trad. it., *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1987

Liotard J. F., *La condition postmoderne*, Editions de Minuit, Paris 1979; trad. it., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1979

Lo Spazio dell'Immagine, con interventi di U. Apollonio, G. C. Argan, M. Calvesi, G. Celant, De Marchis, G. Dorfles, Finch, Kultermann, Marchiori, L. Vinca Masini, Alfieri edizioni d'arte, Venezia 1967

Luperini C., *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Ideologie Edizioni, Roma 1971

M

Madsen S. T., *Sources of Art Nouveau*, Wittenborn, New York, 1956

Maldonado T., *Il futuro della modernità*, Feltrinelli, Milano 1987

- Maldonado T., *Disegno industriale: un riesame. Definizione Storia Bibliografia*, Feltrinelli, Milano 1976
- Martignano E., Pasteris V., Romagnolo S., a cura di, *Sesto potere*, Apogeo, Milano 1997
- Manzoni M., a cura di, *Creazione e mal-essere*, Guerini e Associati, Roma 1989
- Mari E., *Funzione della ricerca estetica*, Edizioni di Comunità, Milano 1970
- Marcuse H., *One-Dimensional Men. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston 1964; trad. it., *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, introd. di L. Gallino, Einaudi, Torino 1967
- Masnada P., *Poesia visiva. Storia e teoria*, Bulzoni, Roma 1984
- McLuhan M., Fiore Q., *Medium is the Massage*, Bantam Books, New York-London-Toronto 1976; trad. it., *Il Medium è il Messaggio. Un inventario di effetti*, Feltrinelli, Milano 1968
- McLuhan M., *Understanding Media. The extensions of man*, The new american library, New York 1964; trad. it., *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società di massa*, il Saggiatore, Milano 1967
- Meneguzzo M., a cura di, *Azimuth & Azimut. 1959: Castellani, Manzoni e...*, cat., Mondadori, Milano 1984
- Meneguzzo M., *Il MAC (Movimento Arte Concreta). 1948/1958. Direzioni, contraddizioni e linee di sviluppo di una poetica aperta*, D'Auria Edizioni, Ascoli Piceno 1981
- Menna F., *Archeologia del moderno*, a cura di A. Trimarco e S. Zuliani, La Città del Sole, Napoli 2004
- Menna F., *William Hogart. L'analisi della bellezza*, 10/17, Salerno 1988
- Menna F., *Il progetto moderno dell'arte*, Giancarlo Politi editore, Milano 1988
- Menna F., *Profezia per una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*, Officina Edizioni, Roma 1983
- Menna F., *Critica della critica*, Feltrinelli, Milano 1981
- Menna F., *Pop Art*, in *Enciclopedia del Novecento*, Vol. V., Istituto Enciclopedia Italiana 1981
- Menna F., *Critica della critica*, Feltrinelli, Milano 1980
- Menna F., *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 1975
- Menna F., *la regola e il caso. architettura e società*, ennesse editrice, Roma 1970
- Menna F., *Arte cinetica e visuale*, Fabbri, Milano 1967
- Menna F., *Breve traccia per l'arte contemporanea*, Hermes, (manca luogo di pubblicazione) 1966
- Menna F., *Appunti per una storia del Disegno Industriale*, Edizioni Hermes, Napoli 1965

- Menna F., *Inchiesta sull'Industrial Design*, Quaderni di Arte Oggi, Roma 1962
- Michaud Y., *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris 1989, poi Hachette Littératures 2007; trad. it., *L'artista e i commissari. Quattro saggi non sull'arte, ma su chi si occupa di arte contemporanea*, Edizioni Idea, Roma 2008
- Migliorini E., *Conceptual Art*, Il Fiorino, Firenze 1972
- Millet C., *Textes sur l'art conceptuel*, Templon, Paris 1972
- Minola A., Mundici M. C., Poli F., Roberto M. T., a cura di, *Gian Enzo Sperone. Torino, Roma, New York*, 2 voll., hopefulmonster editore, Torino 2000
- Moles A., *Le Kitsch. L'art du bonheur*, Maison mame, Paris 1971; trad. it., *Il Kitsch. L'arte della felicità*, con una introduzione di A. Mendini, Officina Edizioni, Roma 1979
- Moles A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris 1958; trad. it., *Teoria dell'informazione estetica*, Lerici, Roma 1969
- Morpurgo Tagliabue G., *Geologia letteraria. Quali significati porta alla luce uno scavo nelle odierne lettere e arti?*, Garzanti, Milano 1986
- Mucci E., Tazzi P. L., a cura di, *Il pubblico dell'arte*, introduz. di G. C. Argan, Sansoni, Firenze 1982
- Mucci E., Tazzi P. L., a cura di, *Teoria e pratiche della critica d'arte. Atti del convegno di Montecatini*, Feltrinelli, Milano 1979
- Mukařovský J., *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1966; trad. it., *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, Einaudi, Torino 1973
- Munari B., *Artista e Designer*, Laterza, Bari 1971
- Munari B., *Design e comunicazione visiva*, Laterza, Bari 1968
- Munari B., *Arte come mestiere*, Laterza, Bari 1966
- Museo d'Arte Contemporanea Materiali Minimi di Paestum*, con interventi di A. D'Avossa, R. D'Andria, G. Dorflies, S. Zuliani, MMMAC, Paestum s.d.
- Mussa I., *The new metaphysical dream*, cat., De Luca Editore, Roma 1986
- Mussa I., *La Pittura Colta*, De Luca Editore, Roma 1983
- Mussa I., *Il gruppo enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni '60*, Bulzoni editore, Roma 1976
- Mussa I., *L'iperrealismo*, Romana Libri Alfabeto, Roma 1974

N

- Nacci M., *Tecnica e cultura della crisi – 1914-1939*, Loescher, Torino 1982

Negri A., *Il realismo. Dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Laterza, Bari-Roma 1994
Nuova tendenza 2, cat., Editore Lombrosio, Venezia 1963

O

Okakura K., *The Book of Tea*, Heibonsha, Tokyo 1906; trad. it., *Lo Zen e la cerimonia del tè*, con uno scritto di E. F. Bleiler, SE, Milano 1955 (e anche l'edizione a cura di G. C. Calza, Edipem Editoriale Nuova, 1983)

Olivi B., Somalvico B., *La fine delle comunicazioni di massa*, il Mulino, Bologna 1997
Oltre l'informale, cat., Grafiche Gattei, Rimini 1963

Osterwold T., *Pop Art*, trad. it., Taschen, Hong Kong-Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo 2007

P

Pareyson L., a cura di, *Il giudizio estetico*, Edizioni della Rivista di Estetica, Padova 1958

Pasqualotto G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1992

Passoni F., *Arte e materie plastiche*, ed. Industria Pubblicazione Audiovisivi, Milano 1975

Perché continuiamo a fare e a insegnare arte?, con testi di Eco U, Vattimo G., Maldonado T., Ricci L., Guglielmi G., Veronesi L., Dorfler G., Barilli R., Perniola M., Bologna, Cappelli, 1977

Perniola M., *Miracoli e traumi della comunicazione*, Einaudi, Torino 2009

Perniola M., *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004

Perniola M., *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000

Perniola M., *L'estetica del Novecento*, il Mulino, Bologna 1997

Perniola M., *Del sentire*, Einaudi, Torino 1991

Perniola M., *La società dei simulacri*, Cappelli, Bologna 1980

Persico E., *Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere*, pref. di R. Mariani, Feltrinelli, Milano 1977

Persico E., *Scritti d'architettura (1927-1935)*, Vallecchi, Firenze 1968

Petrella F., *La mente come teatro. Antropologia teatrale e psicoanalisi*, Centro Scientifico Torinese, Torino 1985

Pevsner N., *The pioniers of Modern Design. Fron W. Morris to W. Gropius*, Faber & Faber, London 1936; trad. it., *I pionieri del movimento moderno. Da W. Morris a W. Gropius*, Rosa e Ballo, Milano 1945

Pignotti L., Stefanelli S., *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*, Espresso strumenti, Roma 1980

Pignotti L., *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Roma 1968

Poggioli R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962

Poli F., *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2006

Poli F., a cura di, *Arte contemporanea. La ricerca internazionale dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Electa, Milano 2003

Poli F., *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Bari 1997

Poli F., *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Bari 1995

Ponente N., *Arte italiana del dopoguerra. Movimento degli astratto concreti*, Avezzano 1970.

Ponti G., *Il disegno industriale*, La Rinascente, Milano 1958

Popper F., *Art - action and participation*, Studio Vista, London 1975

Popper F., *Origins and development of kinetic art*, Studio Vista, London 1968; trad. it., *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Einaudi, Torino 1970

Portoghesi P., *L'angelo della storia*, Laterza, Bari 1982

Portoghesi P., *Post-modern. L'architettura nella società post-industriale*, Feltrinelli, Milano 1982

Portoghesi P., *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Bari 1980

Portoghesi P., a cura di, *La presenza del passato. Prima Mostra Internazionale di Architettura*, cat., Ed. La Biennale-Electa, Venezia 1980

Portoghesi P., *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1974

R

Ragghianti C. L., *Cinema, arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952

Ragghianti C. L., *L'arte e la critica*, Valecchi editore, Firenze 1951

Read H., *Art and Industry*, Faber, London 1934; trad. it., *Arte e Industria*, con un saggio introduttivo di G. Dorfles, Lerici, Milano 1961

Restany P., *Nuovo realismo*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 1973

Restany P., *Il libro bianco dell'arte totale*, Apollinaire, Milano 1969

Restany P., *Les nouveaux réalistes*, Planète, Paris 1968

Rifkin J., *The Age Of Access. The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life Is a Paid-For Experience*, Penguin Putnam, New York 2001; trad. it., *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new economy*, Mondadori, Milano 2001

Rifkin J., *The Biotech Century. Harnessing the gene and remaking the world*, Penguin Putnam Inc., New York 1998; trad. it., *Il secolo biotech. Il commercio genetico e l'inizio di una nuova era*, Baldini&Castoldi, Milano 1998

Rheims M., *La vie étrange des objets. Histoire de la curiosité*, Paris, Plon 1960; trad. it., *L'affascinante storia del collezionismo*, Bolaffi, Torino 1964

Roque G., *Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Éditions Gallimard, Paris 2003, trad. it., *Che cos'è l'arte astratta. Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)*, Donzelli, Roma 2004

Rose B., *L'art américain depuis 1900. Une histoire critique*, La Connaissance, Bruxelles 1969

Rosenberg H., *The anxious object*, New American Library, New York 1964; *L'oggetto ansioso*, trad. it., Bompiani, Milano 1967

S

Sager P., *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, Köln 1973; trad. it., *Le nuove forme del realismo*, trad. it., Mazzotta, Milano 1976

Sarbiewski M. K., *De acuto et arguto liber unicus sive Seneca et Martialis, ubi de epigrammatis, de coloribus declamatoriis, de epistolis argutis omnibus bono, quibus studium est acute et scribere, et loqui* (1626), in S. Skimina, a cura di, *Praecepta poetica*, Wrocław, Cracovia 1958

Sauvage T., *Art nucléaire*, Schwarz, Milano 1962

Sauvage T., *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz, Milano 1957

Scaramazza G., *La fenomenologia e le arti*, CUEN, Milano 1991

Schneede U. M., *Pop Art in England. Anfänge einer neuen Figuration 1947-63*, Kunstverein, Amburg 1976

Sciolla G. C., *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Torino 2006

Sega Serra Zanetti P., *Arte astratta e informale in Italia (1946-1963)*, Editrice CLUEB, Bologna 1995

Segre C., a cura di, *Strutturalismo e critica*, il Saggiatore, Milano 1985

Sennett R., *The Corrosion of Character. The Personal Consequence of Work in the New Capitalism*, W. W. Norton & Company, New York-London 1998; trad. it., *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*, Feltrinelli, Milano 1999

Sessi F., a cura di, *L'arte, la scienza*, con saggi di Boatto, Costa, Dorfles, Finzi, Giorello, Porciani, Porro, Elitropia Edizioni, Reggio Emilia 1986

Simonini A., *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*, Sansoni, Firenze 1968

Sini C., *La fenomenologia e la filosofia dell'esperienza*, Unicopli, Milano 1987

Situazioni dell'arte contemporanea. Testi delle conferenze tenute alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, con interventi di U. Apollonio, G. C. Argan, R. Barilli, G. Bartolucci, A. Boatto, F. Borsi, M. Calvesi, P. Cassirer, G. Celant, M. F. Dell'Arco, G. Dorfles, C. Maltese, M. Massironi, F. Menna, E. Migliorini, S. Orienti, M. V. Orlandini, N. Ponente, V. Quilici, I. Tommasoni, L. Trucchi, L. Vergine, Edizioni Librarte, Roma 1976

Sluckin W., *Minds and machines*, Penguin books, London 1954; trad. it., *Mente e macchina. Cibernetica e Psicologia*, presentaz. di C. A. Mace, Editrice Universitaria, Firenze 1964

Snyder J. R., *L'estetica del Barocco*, il Mulino, Bologna 2005

Solmi S., a cura di, *Prima antologia di Poeti Nuovi*, Edizioni della Meridiana, Milano 1950

Sontag S., *Against Interpretation*, Straus & Giroux Inc., New York 1961; trad. it., *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967

Soshitsu Sen (XV), *Chado. The japanese way of tea*, Weatherhill, Tokyo 1979; trad. it., *Chado. Lo Zen nell'arte del tè*, Promolibri Edizioni, Torino 1986

Soutel-Gouiffes S. J., *Voie des quatre vertus (voie du thé). Expérience d'un itinéraire spirituel*, La Table d'Emeraude, Paris 1995; trad. it., *La via delle quattro virtù (il simbolismo della cerimonia del te). Esperienza di un itinerario spirituale*, Arkeios, Roma 1996

Spadolini C., a cura di, *Intorno al Sessanta. Aspetti dell'arte italiana dopo l'Informale 1958-1964*, cat., Electa, Milano 1988

Spadolini P., *Progettazione artistica per l'industria e Design e società*, Universitaria, Firenze 1960 (dispense)

Spatola A., *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino 1978

Spriano S., a cura di, *I 15 bollettini del M.A.C.*, ristampa anastatica, Galleria Spriano Edizioni, Omegna 1981

Steiner R., *Mensch und Maschine*, Archiati Verlag e K, Monaco 2005; trad. it., *L'uomo e la tecnica. Il ruolo della macchina nell'evoluzione umana*, Archiati Verlag e K., Monaco di Baviera 2006

Szabò Á., *The beginnings of greek mathematics*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht 1978

T

Tedeschi P., *La genesis de la forma y el diseño industrial*, Editorial Universitaria, Buenos Aires 1962; trad. it., *Disegno industriale*, Edizioni Calderini, Bologna 1965

- Tesauro E., *Il cannocchiale aristotelico*, Bartolomeo Zavatta, Torino 1670; rist. anastatica Editrice Artistica Torinese, Savigliano (CN) 2000
- The Great Exhibition. London 1851. The Art-Journal Illustrated Catalogue of The Industries of All Nations. A facsimile of the 1851 edition dedicated to his Royal Highness Prince Albert*, reprinted by David & Charles (Publishers) Limited, Shouth Devon House – Newton Abbot Devon, USA 1970
- Tintori S., *Cultura del design. Un profilo dell'arte e della tecnica nella storia della civiltà*, Tamburini Editore, Milano 1964
- Tolve A., Viola E., a cura di, *Disegni critici*, Plectica, Salerno 2008
- Tommasoni I., *Ipermanierismo*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1985
- Tomassoni I., *L'arte dopo il 1945 Italia*, Cappelli, Bologna 1971
- Tommasoni I., *Lo spontaneo e il programmato*, prefaz. di G. C. Argan, laboratorio delle arti, Milano 1970
- Tomassoni I., *Per una ipotesi barocca*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1963
- Tomkins C., *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Your Time*, Penguin, Harmondsworth 1983
- Trimarco A., *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, Mimesis, Milano-Udine 2009
- Trimarco A., *Filiberto Menna. Arte e critica d'arte in Italia. 1960/1980*, La città del Sole, Napoli 2008
- Trimarco A., *Galassia. Avanguardia e postmodernità*, Editori Riuniti, Roma 2006
- Trimarco A., *Post-storia. Il sistema dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 2004
- Trimarco A., *Napoli. Un racconto d'arte 1954/2000*, Editori Riuniti, Roma 2002
- Trimarco A., *L'arte e l'abitare*, Editoriale Modo, Milano 2001
- Trimarco A., *Opera d'arte totale*, luca sossella, Siracusa 2000
- Trimarco A., *Napoli ad Arte 1985/2000*, con un'appendice su *Le Gallerie* a cura di S. Zuliani, Editoriale Modo, Milano 1999
- Trimarco A., *Il presente dell'arte*, pref. di G. Dorfles, Tema Celeste, Siracusa 1992
- Trimarco A., *Itinerari freudiani. Sulla critica e la storiografia dell'arte*, Officina Edizioni, Roma 1979
- Trimarco A., *L'inconscio dell'opera. Sociologia e psicoanalisi dell'arte*, Officina Edizioni, Roma 1974

U

Unter der Haut. Transformationen des Biologischen in der zeitgenössischen Kunst / Under the Skin. Biological Transformations in Contemporary Art, Ruit Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2001

Uomo o Automobile?, con testi di I. Alessiani, G. C. Argan, G. Dorfles, L. Piccinato, P. Luigi Sagona, E. Servadio, Gherardo Casini Editore, Roma 1968

V

Vattimo G., *Tecnica ed esistenza. Una mappa filosofica del Novecento*, a cura di L. Bagetto, Mondadori, Milano 2002

Vattimo G., *La società trasparente*, nuova edizione accresciuta, Garzanti, Milano 2000

Vattimo G., Rovatti P. A., a cura di, *Il pensiero debole*, testi di L. Amoroso, G. Carchia, G. Comolli, F. Costa, F. Crespi, A. Dal Lago, U. Eco, M. Ferraris, D. Marconi, P. A. Rovatti e G. Vattimo, Feltrinelli, Milano 1983

Vattimo G., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1991

Vattimo G., a cura di, *Estetica moderna*, il Mulino, Bologna 1977

Venturi L., *Il gusto dei primitivi*, (1926), prefaz. di G. C. Argan, Einaudi, Torino 1972

Venturi L., *Storia della critica d'arte*, prefaz. di N. Ponente, Einaudi, Torino 1964^{VIII}

Venturi R., *Complexity and contradiction in architecture*, with an introduction by V. Scully, The Museum of Modern Art, New York 1966; trad. it., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980

Vergine L., *Parole sull'arte 1965-2007*, il Saggiatore, Milano 2008

Vergine L., *Quando i rifiuti diventano arte. Trash rubbish monger*, Skira, Milano 2006

Vergine L., *Schegge. Intervista di Ester Coen*, Skira, Milano 2001

Vergine L., *Ininterrotti transiti. Arte di fine secolo*, Rizzoli, Milano 2001

Vergine L., *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano 1996

Vergine L., *Gli ultimi eccentrici*, Rizzoli, Milano 1990

Vergine L., *L'arte in gioco. La funzione del critico – il ruolo dell'artista. Dal '68 a oggi vent'anni di critica militante*, Garzanti, Milano 1988

Vergine L., a cura di, *L'ultima avanguardia. Arte programmata e cinetica 1953/1963*, cat., Mazzotta, Milano 1983

Vergine L., *Attraverso l'arte – Pratica politica/pagare il '68*, Arcana editrice, Roma 1976

Vergine L., *Il corpo come linguaggio (La "Body-art e storie simili)*, Prearo, Milano 1974

Vernizzi N., *Razionalismo lirico. Ricerca sulla pittura astratta in Italia*, trad. it., Scheiwiller, Milano 1994

Veronesi P., *Ipotesi per una filosofia del gusto*, Marsilio, Padova 1972

Vettese A., *Milano & Mitologia. I poli della ricerca visiva 1958 – 1964*, Centro Culturale Bellora, Milano 1989

Vettori V., *L'uomo bipolare e triunitario. Verso un nuovo umanesimo esteso alla misura dell'umanità*, introd. di F. Mercadante, Sofanelli, Pescara 1991

Villinger R., *Industrielle Formgestaltung*, P.G. Keller, Wintetrthur 1957

Vitale S., *L'avanguardia russa*, Mondadori, Milano 1978

Volpi Orlandoni M., *Arte dopo il 1945. USA*, Cappelli, Bologna 1969

Virilio P., *Esthétique de la disparition*, Editions Galilée, Paris 1989; trad. it., *Estetica della sparizione*, a cura di G. Montagano, Liguori, Napoli 1989

W

Watts A. W., *The Way of Zen*, Pantheon Books, New York 1957; trad. it., *La via dello zen*, Feltrinelli, Milano 1960

Witte B., *Walter Benjamin. Einführung in Leben und Werk*, Rowholt Tashcenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg 1985; trad. it., *Walter Benjamin*, trad. it., Lucarini, Roma 1991

Wolf L., *Idéologie et production: le design*, Editions Antrophos, Paris 1972 ; trad. it., *Estetica del profitto. Ideologia e produzione: il design*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1974

Wölfflin H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Hugo Bruckmann Verlag, München 1915; trad. it., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi & C., Milano 1984

Z

Zanoncelli L., *La manualistica musicale greca*, Guerini e Associati, Milano 1990

Zanusso M., Piano R., Lucci R., *Elementi di tecnologia dei materiali come introduzione allo studio del design*, Tamburini, Milano 1967

Zevi A., *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 2005

Zevi B., *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948

Zevi B., *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945

Zuliani S., *Effetto Museo. Arte, critica, educazione*, Bruno Mondadori Ricerca, Milano 2009

Zuliani S., *Il fantasma della statua. Percorsi critici nella scultura italiana del Novecento*, Edizioni della Cometa, Roma 2007

Zuliani S., a cura di, *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2006

Zuliani S., a cura di, *Il Centro 1960_2005. Storie ed eredità di una galleria d'arte*, presentaz. di A. Trimarco, prefaz. di M. R. De Divitiis, contributi di G. Alviani, A. Bonito Oliva, R. De Fusco, M. Jodice, G. Pisani, L. Vergine, E. Viola, Electa Napoli, Napoli 2006

Zuliani S., a cura di, *Figure dell'arte. 1950-2000*, Editoriale Modo, Milano 2005

Zuliani S., a cura di, *La costruzione del nuovo. Salerno 1966/1976. Documenti Immagini Testimonianze*, Edizioni 10/17, Salerno 2005

Zuliani S., *Il demone della contraddizione. Sinisgalli critico d'arte*, Guerini Studio, Milano 1997.