Gillo Dorfles

Pro e contro l'arte contemporanea

UN BILANCIO PER IL NUOVO SECOLO

fotografie Obiettivo e Foto, Lucca

È necessaria una premessa a proposito del titolo di questa conversazione "sugli aspetti positivi e negativi dell'arte contemporanea". Il titolo è sbagliato perché l'arte non può essere negativa. L'arte è una manifestazione dell'uomo, dello spirito umano che è sempre positiva, altrimenti non è arte. Naturalmente se ho dato questo titolo c'è una ragione precisa e cioè che a partire dal Barocco ma più che mai negli ultimi venti anni è accaduto qualcosa per cui l'arte non si può più considerare come prima. C'è stata una cesura nell'arte, nel modo di considerarla; in altre parole esiste accanto all'arte una "non arte".
Esistono delle forme che vengono considerate artistiche e di artistico non hanno nulla, a prescindere dal kitsch di cui parlerò in seguito. Esistono molte forme che non hanno il nome dell'arte, che non vengono considerate artistiche e che invece entrano a far parte massicciamente del panorama estetico nel quale viviamo. Questo fenomeno mi sembra una delle cose più curiose del nostro tempo e anche una di quelle che ha permesso il verificarsi e che permette il verificarsi continuo di equivoci.
Intendo opere che non sono arte che valgono 500 milioni di lire, e che sono semplicemente "merce che è entrata nel mercato dell'arte"; d'altro canto abbiamo delle importanti forme, di cui ora parlerò, che nessuno si sogna di mettere in una enciclopedia dell'arte, in un dizionario artistico. Tutto ciò per un fatto, anche questo tipico della nostra epoca: oggi non solo il quadro appeso alla parete, la statua, il monumento ma tutto il nostro "intorno", la città, il paesaggio urbano, le coste marine ecc. subiscono un processo di "estetizzazione", ossia di abbellimento, di piacevolezza; c'è questa volontà di rendere tutto piacevole, forse anche per colpa del consumismo. Il consumismo ha fatto sì che come c'è un eccesso di moda nell'abito, nel vestiario, così ci sia un eccesso di abbellimento per le strade, negli uffici, nei giornali. Voi vedete che tutto è coperto di immagini, cartelloni, scritte, insegne. Tutto questo molto spesso è paccottiglia, ma alle volte è qualche cosa di importante dal punto di vista artistico. La pubblicità per esempio. Nella pubblicità ci sono stati dei grandissimi artisti, ci sono tuttora dei grafici che valgono quanto molti pittori messi insieme. Così nel campo dell'arredo urbano, nel campo della pubblicità luminosa; se voi andate in una città come Tokio o come Kyoto, o in una qualsiasi città giapponese, voi vedete che il *nightscape* – il panorama notturno di queste città – è qualche cosa di affascinante. Perché affascinante? Evidentemente perché c'è uno stimolo artistico, che è costituito dalle luci, dalle insegne, dagli ideogrammi luminosi e magari giganteschi e tutto questo è arte. Fino a un certo punto, naturalmente, perché c'è anche l'aspetto commerciale e dell'industria; comunque è qualche cosa di estetico. Di tutto questo molto spesso non si tiene conto, mentre invece è fondamentale per la nostra epoca. Quindi, da un lato ecco che abbiamo degli elementi decisamente positivi in quello che è l'arte intesa in un senso molto più lato di quanto non sia quando si dice pittura, architettura, musica, letteratura; perché c'è anche lo spot televisivo, utilitario fin che volete, ma spesso con elementi che non possono che dipendere dalla piacevolezza e dall'interesse anche concettuale che troviamo negli stessi. Da un certo punto di vista c'è questo aumento di estetizzazione, dell'interesse nell'abbellire le cose. Una volta, prima della nostra epoca, c'era un popolo che poteva sì e no sfamarsi e vestirsi di sacchi o di pezzi di tela trovati qua e là. Oggi chiunque, nei paesi occidentali – non dico che

Gillo Dorfles

questo avvenga anche altrove dove la fame e la morte imperano – chiunque cerca di vestirsi con una certa raffinatezza, ha piacere nella ricerca di alcuni effetti cromatici e via dicendo.
Accanto a tutto questo poi abbiamo l'aspetto negativo. Noi vediamo che va scomparendo la pittura, che tre quarti dei monumenti delle città sono mediocri, che molto spesso nel panorama dell'arte contemporanea (dico degli ultimi dieci venti anni), abbiamo delle forme dove di artistico c'è pochissimo. Perché e si è formata l'abitudine di considerare arte qualsiasi invenzione che un artista – o per lo meno considerato tale – realizzi; per cui abbiamo delle installazioni (come si chiamano), costituite da degli elementi eterocliti, presi magari per la strada, tra i rifiuti, oppure fatti tecnologici, pezzi di meccanismi ecc. Tutto questo alle volte è estremamente interessante, perché fatto da artisti autentici; poi abbiamo una quantità di artisti i quali riescono ad infilarsi nel mercato anche senza avere in realtà nessuna qualità artistica. Questo fa sì che il panorama dell'arte contemporanea sia estremamente precario, estremamente equivoco, come non avveniva fino a non molto tempo fa.
La grande cesura si è avuta alla fine del Novecento, quando la pittura ha scoperto l'astrazione, quando Kandinskij, mettendo un suo quadro capovolto, si è accorto che il quadro era altrettanto bello di quando "stava in piedi", ossia si è accorto che un accordo cromatico e formale poteva costituire un'opera d'arte, anche se non rappresentava alcunché. Quando è finita la grande stagione (che va dai primordi dell'umanità fino alla fine del secolo scorso) della mimesi artistica, del fatto che la pittura, il disegno ecc. dovessero imitare, rappresentare la realtà del mondo esterno; quando questo avviene alla fine dell'Ottocento, abbiamo la prima grande cesura nel panorama artistico e allora comincia un'epoca gloriosa, perché nel Novecento abbiamo il succedersi di movimenti di estremo interesse, come il Futurismo, come il Cubismo, come il Rayonismo, come il Costruttivismo sovietico, come molti altri aspetti, soprattutto nella pittura e nella scultura, basati sul colore, sulla forma, però con un abbandono o una limitazione o una deformazione della figura, della rappresentazione mimentica. Abbiamo Picasso, abbiamo Braque, abbiamo tutti i grandi pittori della prima metà del Novecento e poi arriviamo al periodo dell'ultima guerra e ancora vediamo che si sviluppano alcune correnti molto interessanti: per esempio la Pop Art. La Pop Art è una nuova scoperta dell'universo artistico; per la prima volta l'artista mette nell'opera d'arte degli elementi presi a prestito dal mondo esterno, dall'industria, dalla tecnica, anzi dalla tecnologia. Rauschenberg, Jasper Johns mettono le loro bottigliette di Coca Cola, le loro lattine di conserva nelle loro opere, mettono degli uccelli impagliati o dei detriti, Jim Dine e tutti i grandi Pop Artisti riescono a creare delle autentiche importanti opere d'arte prendendo a prestito, dal mondo dell'industria, degli elementi che non sono di per sé artistici. Poi abbiamo il grande caso di Duchamp, degli oggetti trovati, dei collage; abbiamo quindi una rivoluzione del concetto di arte, sempre però avendo dei prodotti che dobbiamo senz'altro considerare artistici.
Come dobbiamo considerare artistiche certe forme di arte così detta concettuale, cioè arte che non è più basata sull'oggetto ma sull'idea, sulla trovata che può essere filosofica, che può essere psicologica. Abbiamo artisti come Koussuth, come Weiner, come Oursler; abbiamo la Poesia Visiva per

esempio, che non è poesia, e non è dipinto ma è un insieme di scrittura e di pittura. Quindi dopo gli anni '50 abbiamo ancora parecchie tendenze artistiche che appartengono al mondo dell'arte che sono indubbiamente opere d'arte. Finché arriviamo ai nostri tempi, quando sorge il problema che fino ad allora era appena accennato: quello del mercato artistico.
Prima del nostro tempo, cioè alla seconda metà del secolo scorso, il mercato esisteva solo fino ad un certo punto. Tutti sanno che il bravissimo Van Gogh è morto senza aver mai venduto un suo quadro; se non avesse avuto un fratello ricco e mercante che lo manteneva, nessun suo quadro sarebbe mai stato venduto, evidentemente non esisteva un mercato che si impadroniva immediatamente di un grande artista. Non solo Van Gogh, ma anche Gauguin, anche molti altri impressionisti, prima di diventare celebri hanno dovuto passare anni di miseria e di misconoscenza. Il grande pittore livornese Modigliani, prima di essere conosciuto come grande pittore ne ha messo del tempo.
A un certo punto, dicevo, sorge il mercato d'arte. Mercato d'arte importantissimo, perché oggi un Rauschenberg vale 2 miliardi di lire, un Rothko ne vale 3. Sono grandi artisti, però prezzi di questo genere non si erano mai visti prima. A un certo punto, la pittura, la scultura, diventano merce, nel senso più marxiano della parola. Il che, se è positivo da un lato, quello della valorizzazione dell'opera d'arte (che una volta era considerata molto spesso soltanto un gioco o un divertimento), dall'altro diventa pericoloso, perché una volta i grandi artisti, come ad esempio Andrea del Castagno o Cellini erano riconosciuti come tali dal Principe, dal Papa o dall'Imperatore; avevano il loro mercato, si trattava pur sempre di artisti o erano artisti minori, come Benozzo Gozzoli. È un artista minore, rispetto a Piero della Francesca o a Paolo Uccello, però è sempre un artista come alcuni di quelli che lavoravano a bottega da Piero o da Benozzo, erano degli artigiani ma erano sempre artisti. Invece nel nostro secolo esiste "un'arte che non è arte" e cioè si verifica il famoso fenomeno del kitsch.
Non voglio parlare più che tanto del kitsch, dopo aver scritto un libro che ha avuto il merito, credo, di introdurre in Italia la parola kitsch come equivalente del cattivo gusto. In realtà il kitsch è qualcosa di molto più che cattivo gusto. Pensiamo alla Torre di Pisa grande come un bicchiere, oppure alla gondola veneziana fatta in metallo, anche questa microscopica, ai nanetti nei giardini ecc. ecc.; pensiamo anche alle imitazioni di statue, vere statue rifatte oggi, oppure a copie di capolavori fatti da abilissimi imitatori. Tutto questo rientra nella iconografia artistica. Nessuno può negare che ci troviamo di fronte a dei monumenti, a delle statue, a delle pitture, dipinte anche bene, scolpite anche con maestria; come si può spiegare che queste non siano arte? In altre parole è solo con la fine del secolo XIX che comincia il fenomeno che, nell'imitazione dell'opera, nella riproduzione in serie, vede esplodere l'esistenza di "opere d'arte" che tali non sono. Questo non si era mai verificato. Nel passato avevamo grande arte e piccola – come dicevo – Piero della Francesca e il Sassetta, Paolo Uccello e Benozzo Gozzoli, alcuni più grandi e altri meno grandi, alcuni anche piccolissimi, ma "artisti". Con questo nuovo periodo noi abbiamo dei "non artisti" che fanno della "non arte", che però, molto spesso viene considerata tale. In molti salotti borghesi vediamo il nanetto, il finto

Gillo Dorfles
e Vittorio Fagone
durante la conferenza del 7 dicembre 2002 alla
Fondazione Ragghianti

arazzo, la riproduzione di un capolavoro o vediamo addirittura delle opere pacchianissime che però rappresentano paesaggi, nature morte; come dobbiamo considerarle? Non possiamo considerarle arte, ecco perché si può dire, in questo caso, che abbiamo un aspetto negativo dell'arte perché passa sotto il nome di arte senza esserlo.
Questo fenomeno del kitsch è dilagato e ha avuto un'importanza notevolissima; ancora oggi, purtroppo, si vedono nelle città, nelle campagne, nei negozi, nelle *boutiques* una marea di oggetti che appartengono al kitsch e che molto spesso non vengono identificati come tali.
Quindi questo è uno dei grandi aspetti negativi del nostro tempo; l'avvento, alla fine del Novecento, del fenomeno kitsch. Poi c'è l'altro aspetto di cui parlavo prima, cioè quello del mercato. Accanto a grandi artisti contemporanei, da Bacon a Calder, da Boccioni a Kandinskij, da Picasso a Braque ecc. abbiamo oggi degli artisti i quali sono tali soltanto per il mercato. Naturalmente questa mia affermazione è in un certo senso pericolosa, potrei essere accusato di non essere al corrente o di non capire le ultime tendenze dell'arte. Non è così. Io riconosco la grandezza di moltissimi artisti dei nostri giorni, come Paladino, Schnabel, non parliamo di Bacon, grandissimo pittore morto recentemente, artisti grandi ne abbiamo ancora moltissimi; Arnaldo Pomodoro, Consagra. Ma esistono degli artisti che vanno per la maggiore nel mercato soltanto perché hanno avuto l'astuzia o l'abilità di inventare una installazione, una scoperta plastica o pittorica o semplicemente oggettuale che è piaciuta a un critico e a un mercante, i quali hanno creato "il caso". Non voglio screditare l'arte contemporanea degli ultimi anni, però è un fatto che negli ultimi 10 – 15 anni il mercato ha, in un certo senso, prevalso su quelle che erano le oneste, giudiziose attribuzioni di valore ad una determinata opera.
Questo è un fenomeno proprio degli ultimissimi tempi, per lo sviluppo enorme che ha avuto il mercato e ha permesso l'ingresso nell'orbita mercantile di alcuni fenomeni che erano soltanto mercantili. Non voglio fare dei nomi, ma essendo vicini a Pisa, farò un unico esempio. Vittorio Sgarbi e altri si sono scagliati contro il famoso pulpito del Duomo di Pisa fatto da un artista vivente. Questo pulpito è un affronto all'arte antica e dimostra come un artista

sia riuscito ad entrare nel mercato per la sua indiscutibile abilità plastica con la quale è arrivato a progettare un pulpito nientemeno da mettere vicino a Nicola Pisano, che è tutto dire.
Quindi voi vedete a quali ignominie può portare la non giusta comprensione di quello che è o non è arte dei nostri tempi. Indubbiamente questo è un fatto clamoroso, perché in un posto sacro da tutti i punti di vista, come il Duomo di Pisa, prima di introdurre un'opera dei nostri tempi bisognerebbe pensarci su a lungo. Ma questo avviene anche nei musei, molti musei americani o anche europei, accanto ad opere straordinarie della nostra epoca hanno opere che sono solo un'improvvisazione o un'imitazione di opere autentiche.
Tutto questo ci porta appunto, non dico a screditare, ma a stare molto attenti prima di conferire l'etichetta di arte a un'opera creata oggi. Naturalmente questo vale anche per le altre arti, per l'architettura, per la musica e per la letteratura di cui non ho tempo qui di parlare, ma c'è una differenza. L'architettura dei nostri tempi, per esempio, ha presentato delle opere di primissimo ordine. Natalini è per esempio un ottimo architetto che ha lavorato in Italia e in Olanda, che dimostra come un relativamente giovane architetto dei nostri giorni possa progettare ottime architetture. Architetture moderne qui in Toscana - come la stazione di Firenze, il mercato di Pistoia, la chiesa di Larderello o la chiesa sull'autostrada di Michelucci - sono tutte opere architettoniche di primo ordine. Accanto ad architetture buone ci sono architetture cattive, comunque l'architettura moderna presenta ottimi esempi positivi, come hanno ottimi esempi positivi la musica dei nostri giorni e la letteratura dei nostri giorni. Grandi musicisti italiani come Berio, come Donatoni, come Dalla Piccola, sono musicisti di primo ordine riconosciuti tali in tutto il mondo.
Come mai per musica, architettura e letteratura non si verifica l'equivoco che avviene per la pittura e per la scultura? Nessuno ha mai parlato di musica kitsch, architettura kitsch, o per lo meno se ne hanno parlato è perché si trattava di opere mediocri. Un palazzo in stile neo gotico, naturalmente è un falso, è un'architettura kitsch, ma quando parliamo delle architetture autentiche non lo troviamo. Invece nel caso delle arti figurative, noi abbiamo alcune cose che decisamente sono arte, altre che arte non sono e tutto questo solo per colpa del mercato. Perché la musica non ha mercato, nessuno spende 500 milioni per una partitura di Berio, semmai Berio farà fatica a trovare l'orchestra che gli esegua la sua sinfonia; solo a carriera già avanzata il musicista riuscirà ad avere qualche diritto d'autore per i suoi dischi o per le sue partiture. Bisogna tenere conto di questo, perché dimostra la differenza di *marketing* che c'è tra pittura e scultura e le arti non visive, musica, letteratura. Un grande romanziere è tale, uno che non valga niente non vende i suoi libri, semplicemente (salvo eccezioni).
Naturalmente non ho voluto affrontare il problema del design perché è un'altra delle mie "colpe". A differenza dei normali critici d'arte che si occupano solo di pittura e scultura, mi sono occupato anche di design. Il design è un altro dei fenomeni importantissimi della nostra epoca, un fenomeno che non esisteva prima del secolo scorso. Si tratta della progettazione dell'oggetto di cui ci serviamo, dal bicchiere al microfono, dal

computer all'automobile, dalla biro al telefonino, dal tegame al jet, tutti oggetti d'uso comune, creati in serie dall'industria che sono sempre indiscutibilmente legati ad un quoziente estetico. Questo è uno dei fenomeni più interessanti perché rientra in quella "estetizzazione globale", di cui parlavo all'inizio. L'uomo ha bisogno che un oggetto d'uso sia anche piacevole, risponda a dei requisiti di equilibrio, di comodità ma anche di piacevolezza che lo renda gradevole. Questa gradevolezza dell'oggetto d'uso rientra nella sfera artistica, per cui possiamo dire che uno dei grandi settori dove il nostro tempo ha accresciuto e moltiplicato i fenomeni dove l'arte entra in gioco è anche questo del disegno industriale, del design.
Credo comunque che questo fatto dell'arte-merce, non vada solo considerato negativamente, secondo il veteromarxismo, ma effettivamente dimostra, e nel design questo è particolarmente spiccato, che non esiste un design senza *marketing*, che non esiste un designer il quale crei un oggetto se non per essere realizzato. La sua progettazione è fatta al fine di una realizzazione industriale, già con l'intenzione della mercificazione. Questa non è una cosa negativa, infatti si dirà: questo bicchiere ha avuto uno straordinario successo. Successo dovuto naturalmente alla bontà della progettazione ma anche al fatto che era stato considerato in funzione del marketing.
Arrivando poi alla fotografia nell'ambito dell'arte contemporanea, la questione è molto delicata, perché al giorno d'oggi non si tratta più di parlare di quella che una volta si chiamava "fotografia d'arte" e dei grandi fotografi del secolo scorso che con la fotografia hanno fatto dei *reportage* bellissimi, né della ritrattistica, pensiamo a Ugo Mulas. Oggi la fotografia è diventata, un *medium* artistico a sé stante. Nell'ultima edizione del mio libretto *Le ultime tendenze dell'arte oggi*, ho messo esplicitamente sulla copertina una fotografia, ma non una fotografia di due che si baciano – che sarebbe stata di una banalità straordinaria – ma una fotografia di due manichini che si baciano. È un' opera di Cindy Sherman, una delle più grandi artiste contemporanee che lavora solo con la fotografia. Fotografia che però di per sé, non è né una resa del mondo esterno né un'abilità tecnica nel camuffare la realtà attraverso trucchi fotografici, ma è l'abilità di servirsi della fotografia per creare un'opera a sé stante.
Anche la fotografia è entrata prepotentemente nel mercato dell'arte quando ha spazzato via tutto quello che era legato al ritratto. Da quando c'è la fotografia farsi fare un ritratto ad olio da un bravo mestierante locale non ha più senso, perché la fotografia fa un ritratto molto migliore. Anche tutto quello che faceva Canaletto non c'è più bisogno che lo faccia Canaletto, perché lo fa il fotografo. Quindi questa è stata la prima vittoria della fotografia, eliminare l'effetto mimetico, che apparteneva, a buon diritto, alla pittura e che ora non aveva più bisogno di appartenere alla pittura; ma questa fu solo la prima fase. Poi avemmo la fase successiva, dove la fotografia si liberò dall'aspetto esclusivamente mimetico o di *reportage* turistico o bellico e diventò un'arte a sé stante.
Purtroppo non è facile capire quando abbiamo davanti un'opera d'arte, né rispondere alla domanda che cos'è l'arte. Non esiste, purtroppo, nessuna formula che permetta di dire cosa è arte e cosa non è arte. Non più tardi di due giorni fa mi trovavo a far parte di una giuria per la più bella automobile

dell'anno, dove c'erano dieci tipi di *coupé*, berline, fuoriserie, ed eravamo in sette a dover giudicare le più belle di ogni categoria. Ognuno ha fatto la sua scheda, io ho dovuto andar via prima della fine. Quando mi hanno mandato la scheda finale, ho visto con mia straordinaria soddisfazione che avevo scelto otto delle dieci macchine considerate più belle. Evidentemente il mio giudizio era giusto, perché quando sette persone fra cui uno specialista di automobili, un designer, un tecnico, un pittore - tutte persone competenti - si trovano a giudicare quasi all'unanimità, evidentemente esiste una ragione per tale giudizio.
L'arte non è arbitraria, ci sono dei parametri, che però non sono descrivibili, perché cambiano con le epoche. Nel Rinascimento di fronte a una prospettiva si diceva: è risolta magnificamente, l'accordo tra i colori è bellissimo, il panneggio è fatto in maniera mirabile. Oggi tutti questi elementi non contano più sostituiti da altri.

Fulvio Irace*

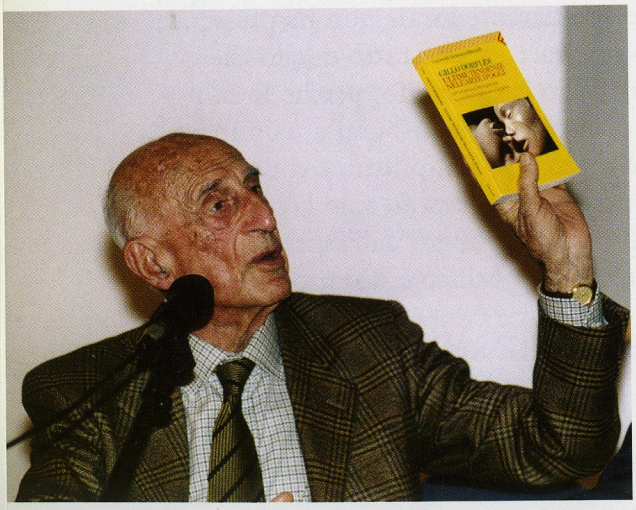
Per Gillo Dorfles

Presentazione avvenuta in occasione del conferimento della laurea *ad honorem* in design a Gillo Dorfles, al Politecnico di Milano, 2002

fotografie Obiettivo e Foto, Lucca

** Critico e storico dell'architettura, Ordinario di Storia dell'Architettura al Politecnico di Milano*

Gillo Dorfles



"Custode della memoria": per l'intensità di una biografia intellettuale che ha attraversato significativamente il secolo breve approdando creativamente agli enigmi del secolo nuovo, credo che si attagli felicemente a Gillo Dorfles la definizione adoperata da Ernst H. Gombrich per alcuni dei grandi interpreti della tradizione culturale europea di cui a tutti gli effetti e in maniera idiosincratica, egli incarna la riflessione critica e disincantata su vizi e virtù di una laicizzata nozione di "modernità".
Nato a Trieste (1910) da padre goriziano e da madre genovese, Dorfles ha trascorso l'infanzia a Genova, l'adolescenza a Trieste, dove frequenta il liceo classico, la prima maturità a Milano e a Roma. Ad eccezione di lunghi soggiorni a Cagliari, Torino, Firenze e di frequenti viaggi all'estero (Cleveland, Buenos Aires, Città del Messico, New York eccetera) in occasione di congressi o di incarichi di insegnamento, rimane tuttavia Milano la sua città d'elezione e l'epicentro di un'operosità nomadica che non ha mai riconosciuto i confini del passaporto e delle frontiere culturali e soprattutto i limiti convenzionali tracciati dagli ordinamenti accademici universitari per delimitare gli orti invalicabili delle discipline.
Laureato in medicina, specializzato in psichiatria, libero docente e poi ordinario di estetica, storico del design e dell'architettura, critico d'arte ed artista in prima persona, Dorfles è la dimostrazione vivente di quella "facilità [...] di penetrare in nuovi campi del sapere" che Gombrich riconosceva all'"umanesimo" eretico di Warburg e di Frances Yates e alla loro inesauribile curiosità per la comprensione e la decifrazione delle motivazioni umane che stanno dietro le grandi rappresentazioni della cultura nei suoi più svariati campi d'applicazione. Se non bastasse l'evidenza delle geografie intellettuali descritte con dovizia di particolari dall'imponente dislocazione di studi nei campi più rilevanti della creatività novecentesca, niente di meglio di talune sue dichiarazioni autobiografiche potrebbe descrivere la "multipolarità" che sostiene la rete dei suoi molteplici interessi di critico poco tentato dalla Storia e aduso a ritenere la memoria più arma per smontare il futuro che strumento per ricomporre il passato: "non ho mai avuto maestri — confessa Dorfles. L'unica personalità del mondo filosofico [...] da cui ho imparato molto è stata Enzo Paci [...] Il mio apprendistato studentesco non è avvenuto in una Facoltà di Lettere, ma di Medicina e di Psichiatria. Perciò la mia formazione di tipo scientifico aveva scartato le incertezze filosofiche che colpiscono invece molti di quelli che procedono in una carriera di tipo umanistico-filosofico [...]. Per cui non mi considero un filosofo, né un estetologo tradizionale, ma mi sono servito di conoscenze autodidatticamente apprese per costruire una mia estetica, che sarà magari mutila e insufficiente, ma che mi ha permesso di analizzare i linguaggi delle diverse arti senza essere ossequiente a nessuna particolare scuola".
Sintomatica spia di quest'atteggiamento irridente le regole disciplinari è l'allargamento del fronte dell'estetica tradizionale verso aree di confine, difficilmente classificabili sulla base delle competenze accademiche consolidate ma fortemente radicate nell'operatività di modelli psicologici correnti, corrispondenti alla ricaduta delle "arti" nel quadro del costume collettivo, dei comportamenti di massa e in definitiva delle molteplici componenti della cultura moderna nell'era tecnologica della comunicazione diffusa. Non si può infatti apprezzare sino in fondo l'irriverenza critica di Dorfles senza cogliere il rilievo accordato dal suo modello interpretativo all'analisi e alla destrutturazione dei fondamenti antropologici della creatività e, contemporaneamente, alla sua propensione a cogliere e descrivere la fenomenologia espressiva della modernità. Traducendo nei modi distaccati dell'analista del costume l'imperativo avanguardistico di "essere assolutamente

moderni" Gillo Dorfles ha costruito un sistema in cui non v'è posto per alcuna nostalgia del passato, ma solo uno spasmodico bisogno di percepire le mutevoli apparenze dello spirito del tempo dietro lo specchio della pubblicità e della moda, oltre che dentro le icone dell'arte o dell'architettura. Forse è per questo che egli ama definirsi soprattutto "critico del costume" e individua nella "critica del gusto" il senso pia rappresentativo di un'operatività espressa non soltanto nella celebrata antologia delle sue opere capitali — *Barocco nell'architettura moderna*, 1951; *L'architettura moderna*, 1954; *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, 1958; *Il divenire delle arti*, 1959; *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, 1961; *Il disegno industriale e la sua estetica*, 1963, *Nuovi riti e nuovi miti*, 1965; *Artificio e Natura*, 1968, *Il kitsch, antologia del cattivo gusto*, 1968; *Il divenire della critica*, 1976; *L'intervallo perduto*, 1980; *I fatti loro. Dal costume alle arti e viceversa*, 1983; *Elogio della disarmonia*, 1986; eccetera — anche nell'interventismo militante degli innumerevoli saggi dispiegati a piene mani sui mass media di larga diffusione, dai quotidiani ai giornali e alle gazzette, ai cataloghi, alle riviste.

Centrale, come si vede, nel catalogo ragionato della sua produzione letteraria, il concetto di gusto, insieme ai corollari di moda e di stile, è la lente che meglio ci aiuta a mettere a fuoco la definizione della biografia personale e intellettuale di Dorfles. Questa muove i primi, precoci passi nel clima culturale del dibattito tra le due guerre, con le collaborazioni giovanili a "Le Arti Plastiche" e a "L'Italia letteraria", rivista cui, come è noto, il critico napoletano Edoardo Persico contribuì con alcune delle sue più emblematiche note controcorrente.

Risale al giugno 1930 il primo scritto del giovane Dorfles: contemporaneo, dunque, alla rubrica "Stile. Un modo di essere", che Persico inaugurò su "Casabella", associandone il concetto alla molteplicità di componenti caratteriali e di gusto cui, poco più tardi, a sua volta, si rifarà esplicitamente anche Gio' Ponti.

"Un ritratto di antenato — scriveva Persico rielaborando la lezione appresa a Torino da *Il gusto dei primitivi* (1926) di Lionello Venturi — e una fotografia dei nostri giorni, una stampa ottocentesca e una circolare industriale stabiliscono l'esistenza di uno stile moderno, cioè di un mezzo che corrisponde allo spirito ideale e ai bisogni pratici di un mondo nuovo [...]. Bisognerebbe guardare attentamente non solo, come voleva Leonardo, nelle macchie che fa l'umidità sui muri o nelle nuvole, ma al gesto istintivo che facciamo per raccattare un guanto a una signora, alla linea che disegna una donna quando si mette il cappello".

Se tuttavia in Persico la determinazione dello Stile scolora nella Profezia per effetto di un lievito etico intrinsecamente religioso, in Dorfles sembra prevalere un'accezione laica e una vocazione mondana di cui verrebbe istintivo ricercare le radici nell'illuministico *mélange* di fattiva curiosità e di benevola tolleranza proprio dell'*Encyclopédie*. È stato non a caso uno storico eccentrico come l'architetto torinese Roberto Gabetti a richiamare l'attenzione sull'attualità di questa matrice settecentesca dell'architettura e della critica contemporanee, facendo notare come sia stata proprio l'*Encyclopédie* a riferire il termine "gusto" alla "fisiologia", intrecciandoli in una definizione che non dovrebbe spiacere alla formazione medicale del critico Dorfles, né, ancor di più, alla sua identificazione come arbitro ed analista del costume: "si tratta di un discernimento pronto, come quello della lingua e del palato, e che previene, come questo, ogni nostra riflessione: è come lui flessibile e voluttuoso nei riguardi della bellezza e della bontà, e rigetta con sollievo ogni cosa cattiva; è sovente come lui incerto e smarrito, ignorando a volte se ciò che gli si presenta deve piacergli, e avendo, ogni tanto, come lui, bisogno, per formarsi, dell'abitudine. Le oscillazioni del gusto seguono, o precedono, i "modi" delle "mode", giacché se si accetta che il gusto cambi, si può accettare che anche di queste sue lente o rapide variazioni si influenzino le "tendenze" dell'arte e gli effimeri delle mode. Quest'ultima, poi, non può più considerarsi solo fenomeno irrazionale e negativo, connotato dal prevalere del frivolo, del fugace, del superficiale: esaminata dal punto di vista sociale ed economico, essa si presenta infatti con le caratteristiche del prodotto industriale e con i riflessi della cultura epocale. Uno *Zeitgeist*, insomma, a lettere minuscole, ma proprio per questo enormemente diffuso sul piano orizzontale delle società e delle loro convenzioni rappresentative, e che nei suoi scritti Dorfles traduce nel predominio della dimensione sincronica — con le sue salutari contaminazioni disciplinari — rispetto a quella diacronica imperniata sull'esclusività.

Del paradigma storicistico: "il sincronico," spiegava nel 1976 nell'introduzione a *Il divenire della critica*, "prevale sempre più sul diacronico, l'elemento storico ben poco ci può dire circa le opere che si vengono svolgendo sotto i nostri occhi e che non hanno più legami né di metodo né di contenuto, con quelle di ieri e di ieri l'altro". Sono temi espressi in uno dei suoi testi più famosi, *Nuovi riti, nuovi miti*, 1965 – dove è possibile cogliere in maniera esemplare la preoccupazione, e l'ansia, del critico per una comprensione antropologicamente corretta degli aspetti più autentici e diffusi della cultura popolare e della necessità delle società di massa di autorappresentarsi attraverso processi di simbolizzazione di presa larga ed immediata. Un'attitudine simpatetica e antimoralistica verso le manifestazioni del consumo contemporaneo sorregge dunque una visione realistica ed ottimistica della modernità, in un'accezione né

mistica né ideologica, ma curiosa, di quelle componenti cinestetiche e produttivistiche che procurano di superare l'usura semantica del passato attraverso l'attiva creazione di un senso del presente.
Credo sia alla base di questa convinzione l'operosità di un metodo critico che rifiuta la settorialità accigliata in favore di un'interdisciplinarietà capace di tenere assieme arte e architettura, fantascienza e disegno industriale, pubblicità, moda, musica e tradizione.
"Una buona critica – ricorda – non è certo basata sull'uso di un gergo piuttosto che d'un altro [...]." In realtà il merito del critico (se di merito si può parlare: giacché è ben scarsa la sua influenza sull'attività creativa vera e propria!) è forse solo quello di sapersi avvedere dei rapporti intercorrenti tra creatività artistica e attività sociale, tra realizzazione di opere, oggi definite come 'arte', e presenza di valori costitutivi della cultura d'un popolo, d'una nazione; dunque di quegli elementi non solo legati all'effimera moda o all'abile manipolazione mercantile, ma davvero designanti una situazione esistentiva che costituisce la base stessa dell'attività pensante "dell'uomo entro quella particolare struttura epocale".
Coerenti così con questa prospettiva la sfida interpretativa posta dalla decifrazione del kitsch e dalla sua collocazione entro il doppio contesto della storia delle manifestazioni artistiche e della comunicazione sociale, o la premonizione del carattere innovativo degli "intermedia" e dei "*mixed media*" rispetto alle incertezze di una critica abbarbicata alle "etichette-salvagente" perché incapace di riconoscere il nuovo e di discernerne l'eventuale valore positivo nel grande mare dell'opinione pubblica e dell'esteticità diffusa.
Ma soprattutto coerente la straordinaria tenuta di un registro critico polivalente, e non per questo generico, in cui l'architettura e il design trovano una collocazione costante e privilegiata pur sullo sfondo di un più vasto orizzonte culturologico.
Anche se in questi campi i suoi contributi più conosciuti risalgono al decennio compreso tra la prima edizione de L'*Architettura Moderna* (1954), suggeritagli dalla sollecitudine amicale di Ernesto Nathan Rogers, e Il *disegno industriale e la sua estetica* (1963), gli interessi di Dorfles per gli sviluppi di queste discipline risalgono agli anni giovanili dei primi interventi attorno al 1930: saggi certamente ancora acerbi ma generosi di singolari aperture verso temi e prospettive destinate ad assumere solido rilievo critico nei primi risvolti del secondo dopo guerra. Così ad esempio, la denuncia dell'insufficienza del razionalismo – ancorché potenzialmente condizionata dalle polemiche sulla "irragionevolezza del razionale" – suona nuova per l'affermazione di una superiore esigenza spirituale che, oltre all'elemento intellettuale, riconosca spazio alle richieste della fantasia e dell'autorappresentazione in nome di quel "mutevole avvicendarsi e trasfigurarsi di forme e immagini" che nel 1946 si tradurrà nella scoperta dell'*Attualità del barocco*", il saggio su "Domus" che contiene in nuce le tesi espresse nel *Barocco nell'architettura moderna* del 1951. Sono in fondo le tesi implicitamente contenute nell'impostazione de L'*architettura moderna*, la fortunata storia in forma di *pamphlet*, la cui prima edizione risale al 1954, ad immediato ridosso quindi della passionale *Storia dell'architettura moderna* (1950) di Bruno Zevi redatto in un "periodo in cui gli sviluppi della ricostruzione bellica e la presenza vitale dei Quattro Grandi del Movimento Moderno rendevano l'atmosfera architettonica ancora euforica e carica di promesse; il libro ha, come è noto, incontrato il favore di innumerevoli edizioni, sia, probabilmente, per l'agile formato sintetico che ne faceva un ideale compagno di tavolo da lavoro per l'architetto, sia per il suo carattere, apparentemente più rivolto alla modellazione del futuro che alla ricostruzione del passato. Delle poco più di 160 pagine della V edizione del 1972, ad esempio, viene riservata agli "ultimi sviluppi" dell'architettura mondiale circa la metà, mentre il peso riservato all'Espressionismo, a Mendelsohn, a Hoetger e a Taut eccetera, non incide meno di quello riservato a Le Corbusier e Gropius.
Ripercorrendo le vicende dell'avventura moderna con lo sguardo sghembo di un osservatore che contemporaneamente non perde d'occhio le grandi valenze plastiche e fantastiche derivanti dall'esperienza artistica, Dorfles sembra così educare a una visione meno settaria e partigiana dell'architettura, svincolandola dalla fedeltà a una stretta ed anacronistica ortodossia razionalista.
Bisogna tenere bene a mente questa libertà di giudizio – più temeraria negli Anni Cinquanta di quanto possa apparire oggi nell'eclettismo imperante della critica contemporanea – per comprendere l'interesse di Dorfles per il disegno industriale, cui nel 1963 dedica un'opera fondativa per gli sviluppi della successiva storiografia di settore. Appiattito nelle pieghe della più generale vicenda dell'architettura moderna secondo il modello inaugurale dei Pioneers di Nikolaus Pevsner del 1936, o invece abbandonato all'attualità della produzione e del consumo, l'industrial design viene recuperato per la prima volta da Dorfles all'interno di una visione specifica e teoricamente determinata, che alla storia vera e propria riserva solo lo spazio di un'appendice male.
Sgombrando il campo dall'equivoco di ritenere l'industrial design una dottrina riguardante un settore sempre esistito – quello, cioè, dell'oggetto utilitario, così come proposto da Herbert Read nel suo pionieristico *Art and Industry* del 1934 Dorfles pone l'accento sul concetto di "novità" del disegno industriale e conseguentemente sulla

necessità di delimitarne un ambito teorico congruente alla sua affermazione nell'era contemporanea. Analogamente, rispetto all'impostazione "meccanicistica" ed "oggettuale" del celebre *Mechanization takes Command* (1948) di Sigfried Giedion, Dorfles rifiuta l'enfasi posta sul product design come sinonimo di una industrializzazione culturale della società, spostando l'accento sulla necessaria complementarietà della componente estetica, così significativamente espressa nella stessa intitolazione del volume.
Strutturato sul *format* del modello metodologico e pedagogico al tempo stesso – quasi un invito, insomma, a "saper vedere" il design – *Il disegno industriale e la sua estetica* pone le basi per una visione non distratta di quello che Dorfles ritiene giustamente come uno dei fattori più duraturi e rilevanti della rivoluzione moderna. "Noi siamo avvolti, ad ogni istante della nostra giornata lavorativa – ricorda – da una marea di oggetti che sono prodotti industrialmente, in serie, con più o meno palesi intendimenti estetici [...]. Non deve dunque far specie se il nostro odierno orizzonte visuale sia così fortemente influenzato dalla presenza di questa ingente quantità di elementi industrialmente prodotti, i quali – attraverso la loro forma, il loro colore, la loro tessitura – sono in grado di influenzare – positivamente e negativamente – le nostre facoltà percettive e quindi anche le nostre tendenze creative ed ideative. Potremo anzi affermare che proprio a tali elementi si deve, e si dovrà ancor più in futuro, il particolare indirizzo che potrà assumere il gusto dell'uomo e il suo atteggiamento verso le forme – utili ed inutili – dell'ambiente entro il quale si svolge la sua esistenza". Insistendo inoltre sulla raccomandazione che ogni studio del disegno industriale non sia immaginato come "avulso da una globale educazione dell'individuo e da una preparazione tecnica, sociale, scientifica, artistica, davvero integrata" Dorfles introduce l'analisi di temi come il consumo, la moda, la pubblicità, il simbolismo eccetera, che oggi costituiscono comune campo di convergenza di critici e di produttori, di sociologi e di autori. Una lungimiranza dunque che non ha nulla della profezia, ma scaturisce da un'osservazione senza pregiudizi della realtà e, soprattutto, dalla consapevolezza senza compromessi della vera natura, o dell'autentico destino, che la funzione del critico è chiamata a rappresentare nella società: questi, ha scritto Dorfles, "deve essere sempre pronto ad accettare il nuovo, anche se questo nuovo non è all'altezza del vecchio".
Di questo nuovo Gillo Dorfles rimane il cantore più ironico e al tempo stesso appassionato: l'affabulatore cortese che sa far appello a tutte le molteplici risorse del suo spirito d'osservazione per costringerci suasivamente alla consapevolezza che uno stile di vita non è la somma spaiata di singole preferenze, ma l'insieme organizzato di risposte entro cui arte, architettura, design trovino una collocazione per così dire naturale nell'orizzonte percettivo quotidiano.
Il successo straordinario dei suoi libri e dei suoi interventi, i numerosissimi premi attribuiti alla sua attività di studioso, forse la stessa occasione che ci vede oggi qui riuniti, sono la testimonianza più evidente del raggiungimento di quest'obbiettivo.
In un'intervista concessa qualche anno fa, Dorfles confidava ad Eugenio Miccini: "il mio vero dubbio è proprio questo: valeva la pena di perdere tanto tempo a scrivere qualche decina di libri, o non sarebbe stato meglio dedicarsi alla pittura, oppure a qualcosa di più scientifico? È una domanda che mi pongo ancor oggi e alla quale purtroppo non potrò mai rispondere".
Oggi che il pieno riconoscimento del lavoro di Giilo Dorfles come artista è stato sancito dai risultati della straordinaria antologica al Pac di Milano, ci auguriamo che questo rammarico possa essere stato esorcizzato dal suo autore. Per parte nostra, uno dei significati non secondari di questa laurea *ad honorem* sta proprio nell'esplicitare una risposta pubblica e non di maniera ai dubbi di Gillo: non solo ne valeva la pena, ma ne vale anche il nostro sincero riconoscimento per una lezione di stile che non potrà essere facilmente dimenticata.