

INTERVALLO: CRISI DELLA PITTURA  
E SPAZIO DELLA CRITICA

Laura Lamurri

La chiusura dell'esperienza del Movimento Arte Concreta nel 1958 ha segnato una cesura importante nel percorso di Dorfles, che a partire da quel momento ha virtualmente smesso di dipingere (o almeno, ha smesso di esporre i suoi dipinti) e ha legato la sua presenza pubblica all'insegnamento, alla riflessione estetica, a una intensa attività di scrittura dedicata sia a imprese di ampio respiro (*Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, 1958; *Il divenire delle arti*, 1959; *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, 1961; *Simbolo comunicazione consumo*, 1962; *Nuovi riti, nuovi miti*, 1965; *Artificio e natura*, 1968), sia all'esercizio della critica d'arte e del design, tanto sulle riviste ("Domus", poi "Marcatré", "Art International") quanto nella forma della presentazione di mostre in gallerie private.

Il 1958 è del resto un anno molto significativo nel contesto milanese in cui fondamentalmente opera Dorfles, l'anno in cui appare sempre più chiaro il diffondersi di pratiche artistiche apertamente in frizione con l'esercizio della pittura: accanto a Fontana, basti pensare alle *Tavole di accertamento* e agli *Achromes* di

Piero Manzoni. Era implicita anche nel MAC l'apertura a una dimensione non esclusivamente limitata alle «attività puramente pittoriche», come avrebbe sottolineato Dorfles molti anni dopo rivendicando «il punto di partenza per quelle ricerche di interazione fra le arti: tra pittura, scultura e architettura, tra arte e industria, persino tra arte visuale e poesia, che soltanto ai nostri giorni avrebbe trovato un vasto e facile sviluppo»<sup>1</sup>. Ma quello che per il MAC era una sincera aspirazione alla sintesi delle arti, all'inizio del decennio successivo poteva assumere i tratti di una pluralità di esperienze e di indagini che instauravano un rapporto per lo meno problematico con il dipingere, come nel caso della mostra collettiva *L'oggetto della pittura*, curata da Dorfles, nel marzo 1961, nella galleria di Arturo Schwarz, nella quale opere storiche (di Man Ray, Picabia, Farfa) convivevano con le recenti tendenze internazionali del *Nouveau Réalisme* francese (Arman, Tinguely) e del Gruppo Nucleare a Milano (Baj, Crippa). Oppure ne sviluppavano il carattere di ricerca ottica aprendo così il discorso sulla percezione anche dentro i confini della pratica pittorica, come nel caso delle tele di Piero Dorazio, di cui Dorfles presentava una personale a Firenze (Galleria Quadrante) insieme a Giulio Carlo Argan ed Ermanno Migliorini. O ancora ponevano in maniera originale il problema della superficie e del monocromo, seguendo, ad esempio, le declinazioni di Castellani, ancora presentato da Dorfles in occasione della personale alla Galleria dell'Ariete nel febbraio 1963.

Non è possibile, evidentemente, ripercorrere qui tutta l'attività critica di Dorfles nelle sue numerose e raffinate sfaccettature, ma vale la pena di ricordare l'interesse per le teorie della *Gestaltpsychologie* testimoniato dalla traduzione e dall'introduzione a *Arte e percezione visiva* di Rudolf Arnheim. È alla luce di questi studi che Dorfles coglie tempestivamente la novità e l'interesse del lavoro del Gruppo T, fondato a Milano nel 1959 e concentrato sull'interazione tra spazio e tempo e sulla variazione dei fenomeni: variazione indotta, di volta in volta, dal ricorso a piccoli motori elettrici o alle caratteristiche specifiche dei

<sup>1</sup> DORFLES 1976, p. 63.

materiali utilizzati secondo ritmi e modalità che assumono accenti diversi nelle opere dei singoli artisti.

È un percorso, quello dell'arte cinevisuale, che, negli anni successivi, Dorfles segue con attenzione, anche se non in maniera esclusiva. Nel 1963, in occasione della XIV edizione Premio del Fiorino a Firenze, allestisce una sala interamente dedicata a opere della cosiddetta Arte Programmata. Il contesto era quello di una grande mostra articolata in diverse sezioni, la cui curatela era affidata ad altrettanti critici: a Mario De Micheli la Nuova Figurazione, a Renato Barilli la Pittura Informale, a Marisa Volpi le nuove tendenze romane, a Dorfles la sala dell'Arte Programmata, così recensita da Carla Lonzi:

Presentati da Dorfles con una sala, i giovani dell'“Arte Programmata” hanno rimesso in causa le ragioni della struttura del linguaggio artistico: sulla base di recenti conquiste nel settore della fisica e della psicologia della percezione, hanno concepito delle opere nelle quali un dato di movimento reale crea continuamente come un divenire della forma. Magnetismi nascosti provocano spostamenti e combinazioni di elementi appositamente studiati, ma anche speciali strutture di materiali o speciali lavorazioni permettono, con lo spostamento dello spettatore, di vedere l'immagine progressivamente muoversi o alterarsi: Anceschi, Boriani, Getulio [Alviani], Costa ecc. In un ordine di idee non troppo dissimile, ma con un significato plastico che individua l'opera al di là di ogni pura e semplice postulazione di principio, Castellani (*la Superficie rossa*, 1963), pur nel suo rigore, sottintende una complessità di invenzioni che garantisce del suo sviluppo<sup>2</sup>.

Alviani, peraltro, era già stato segnalato, praticamente esordiente, nel volume *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, la cui prima edizione era uscita per l'editore Feltrinelli nel 1961. Dorfles e Lonzi dovevano incontrarsi di nuovo qualche tempo dopo sulle pagine del numero di “Marcatré” dedicato alla Biennale di Venezia.

La Biennale del 1964 sancisce, come è noto, l'ormai riconosciuta preminenza americana sulla scena artistica internazionale. Già accreditato da più parti – ad esempio da Lonzi, che già nel 1961

<sup>2</sup> LONZI 1963, p. 361.

aveva descritto la presenza massiccia degli artisti americani come «il fatto più importante della vicenda artistica di questo dopoguerra»<sup>3</sup> –, il nuovo protagonismo americano aveva avuto nella Biennale un palcoscenico formidabile e un riconoscimento che, pur non essendo il primo (Mark Tobey aveva ricevuto il Gran Premio per la pittura nel 1958), assumeva, tuttavia, un significato speciale nella combinazione di una serie di fattori e di motivi polemici, nati intorno alle modalità di esposizione, alla nuova gestione del padiglione americano, affidata per la prima volta direttamente alla United States Information Agency e alla presenza, tutt'altro che discreta, del gallerista Leo Castelli. Ma il Gran Premio assegnato a Rauschenberg segnava anche, in maniera diversa dai tempi dell'assegnazione a Tobey, il riconoscimento di una profonda alterità della pittura americana – sempre che si potesse ancora propriamente parlare di pittura. Nonostante la tendenza alla realizzazione di opere non pittoriche fosse ormai chiaramente leggibile anche nel contesto italiano, la reazione di parte della critica italiana si pone sotto l'insegna di un richiamo all'ultima grande stagione della pittura. A Dorfles – che alla fine degli anni Cinquanta aveva presentato anche le esposizioni di Fautrier e di Capogrossi, vale a dire di due artisti attratti nella galassia *Informel* di Michel Tapié, fin dalla loro inclusione nel volume *Un art autre* – l'Informale appare all'altezza del 1964 come un momento di riscoperta della «bellezza della materia» e della «atmosfera tonale», in altre parole il luogo di una piacevolezza e di una facilità da contrapporre alle asperità dell'Astrattismo di derivazione geometrica e costruttivista, cioè a quella Pittura Concreta che lui stesso aveva sperimentato negli anni del MAC. Se il giudizio di Dorfles è severo, se l'Informale gli appare come «l'ultima stagione in cui i pittori hanno di nuovo, o perlomeno in gran maggioranza, dipinto valendosi di una tecnica che già è quanto mai compromessa», la riflessione sulla Pop Art appare di grande interesse in particolare per un passaggio dalla formulazione icastica: la Pop Art, secondo Dorfles, «non è diversa da quanto accadeva in passato all'epoca

<sup>3</sup> *OPERE SCELTE DI ARTISTI AMERICANI* 1961, p. 235.

dei paesaggisti e di coloro che dipingevano nature morte, fiori nei vasi o nudini femminili»<sup>4</sup>, cioè registra il panorama visivo contemporaneo nel suo aspetto deteriore di banalità quotidiana. Dorfles si sottrae, dunque, al dibattito ideologico e mantiene la propria critica tutta dentro la riflessione sui linguaggi artistici. In questo senso non sorprende che la Pop Art sia accomunata nei suoi scritti alle nuove tendenze (cioè l'Arte Programmata), per quella, dice Dorfles, «che potrei chiamare la “oggettualizzazione”; la loro qualità di essere oggetti messi a nostra disposizione per essere inseriti in un'architettura, in un paesaggio, per rendere estetico il nostro ambiente di vista quotidiana»<sup>5</sup>.

L'atteggiamento di Dorfles, poco incline a lasciarsi coinvolgere in dispute di carattere politico-ideologico, trova un riscontro nella critica di Carla Lonzi, per altri versi molto distante: disinteressata a ogni forma di teorizzazione, Lonzi – che aveva studiato con Roberto Longhi – riconosce invece all'Informale un ruolo cardine nella recente storia dell'arte, perché «quei valori di concretezza pittorica, che l'Informale aveva scoperto come valori autonomi da ogni riferimento a significati precostituiti, si pongono come lo sbocco di tutto un processo dell'arte moderna, un'acquisizione compiuta una volta per tutte e senza possibilità di reversione»<sup>6</sup>. Mentre la presenza di oggetti e materiali spuri viene, con diverso piglio storico, ricondotta al precedente di Schwitters e più in generale del dada, è ancora alla pittura che Lonzi riconduce la Pop Art o almeno l'opera di Johns, a proposito della quale scrive:

Sebbene si sia tentato di far passare le bandiere di Johns per chissà quale protesta o esorcismo, tutto ciò che si può dedurre dalla loro presenza è che sono oggetti la cui costituzione originaria appare intensamente riscattata dall'esecuzione pittorica. Concludendo, non è

<sup>4</sup> DORFLES 1964, p. 268.

<sup>5</sup> DORFLES 1964, p. 269.

<sup>6</sup> LONZI 1964, p. 388.

la presenza dell'oggetto che dà un significato alla pittura; al contrario, è la pittura che conferisce valore umano agli oggetti, adoperandosi alla loro rivelazione visiva<sup>7</sup>.

Lonzi mostrava, così, una comprensione profonda della tecnica di Johns, della sua capacità di inglobare nella pasta spessa della pittura una materia vile e inerte, lasciandola al tempo stesso trapelare, come rendendo trasparente l'operazione di riscatto. Più giovane di Dorfles di circa venti anni, Lonzi presentava in quella occasione le opere di Carla Accardi, ancora tutte esclusivamente pittoriche. Accardi, prima donna a esporre in una sala personale, mostrava il suo lavoro degli ultimi otto anni, dalle grafie bianche dei tardi anni Cinquanta alla ritrovata sontuosità del colore delle opere più recenti. Nel giro di poco tempo, circa un anno, l'artista avrebbe temporaneamente abbandonato la superficie opaca della tela per sperimentare la pittura su un materiale plastico trasparente, in grado di reggere una nuova conformazione spaziale: i *Rotoli* segnano il passaggio di Accardi a una pittura svincolata dal telaio, una pittura che si fa oggetto e che subito si amplia fino ad assumere con la *Tenda*, esposta per la prima volta nel maggio 1966 da Notizie a Torino, le dimensioni di un ambiente praticabile, di uno spazio in qualche misura 'abitabile', secondo un aggettivo che aveva già circolato a Torino grazie a una mostra da Sperone che riuniva Gilardi, Piacentino, Pistoletto. Dunque, Dorfles aveva ragione quando indicava la «oggettualizzazione» come caratteristica delle opere delle nuove tendenze e, del resto, le opzioni proposte come ipotesi di uscita dalla crisi dell'Informale (da una parte la Pop Art, dall'altra l'Arte Programmata) avrebbero trovato una formulazione compiuta in una mostra importante: quella organizzata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, cioè da Palma Bucarelli e Giorgio De Marchis, e presentata a Cannes con il titolo *Arte attuale in Italia*. Lì si delineavano chiaramente una tendenza «visuale», di «ricerche non figurative, di plastica pura in vista di un'arte ridotta alla semanticità del suo linguaggio», basata soprattutto a Milano (Castellani, Alviani, Bonalumi, Colombo), ma ravvisabile anche

<sup>7</sup> LONZI 1964, p. 389.

nelle opere dello scomparso Francesco Lo Savio; e un orientamento «di tipo oggettuale», prevalentemente romano (Schifano, Festa, Angeli, Kounellis, Ceroli, Pascali), che mostrava chiaramente che «la lezione della Pop Art è stata assimilata»<sup>8</sup>.

La menzione di Ceroli ci riporta all'estate del 1966, quando lo scultore presenta alla Biennale di Venezia la *Cassa Sistina*: di nuovo un oggetto, ma di dimensioni tali da accogliere al proprio interno delle persone, da porsi insomma come spazio praticabile, come già la *Tenda* di Accardi che – secondo una testimonianza di Kounellis ricordata da quest'ultima – la precede di qualche tempo. Sulla stessa scala sarebbe, poi, arrivata la scultura/ambiente *In cubo* di Luciano Fabro: nel contesto di una sperimentazione continua, la *Tenda* di Accardi è stata, insomma, la prima opera a porsi su una scala intermedia tra oggetto e ambiente, conservando – e in questo è rimasta unica – il suo carattere di superficie dipinta.

Queste opere inclassificabili, che sbriciolano la tradizionale nomenclatura di quelle che una volta si chiamavano «belle arti», pongono evidentemente anche un problema alla funzione della critica d'arte e al suo linguaggio, costringendo i critici a un nuovo posizionamento. Fabro aveva esordito con una personale alla Galleria Vismara, seguita dalla collettiva presentata da Dorfles, *La scultura nella casa*, nel giugno 1965; da subito aveva sperimentato una dimensione oggettuale, in cui il gioco sulla percezione si esercitava in maniera radicalmente diversa rispetto alle esplorazioni ottiche della generazione appena precedente: meno tecnologica e più concentrata sull'esperienza della visione, sul rapporto fra trasparenza e opacità, fra superfici trasparenti e superfici specchianti e sul diverso processo conoscitivo che queste diverse qualità delle superfici mettono in moto. Fra le prime a rendersene conto, forse proprio perché il suo modo di scrivere di critica d'arte era totalmente centrato sulle opere, è Lonzi, che inaugura con Luciano Fabro un modo di presentarsi, la cui radicale novità è pari a quella delle opere: sul numero di

<sup>8</sup> LONZI 1966, p. 456.

“Marcatré”, datato aprile 1966, viene pubblicata con il titolo *Carla Lonzi intervista Luciano Fabro* una lunga conversazione registrata e poi trascritta, secondo un ritmo completamente diverso da quello usuale delle interviste pubblicate nelle riviste e secondo uno stile dialogico tutto nuovo, capace di conservare l'immediatezza dello scambio insieme al carattere riflessivo dei ragionamenti a voce alta dell'artista.

Nel numero successivo, la pubblicazione della lunga conversazione con Accardi, illustrata con immagini dell'interno della *Tenda*, segna l'irrompere di una dimensione amicale che riempie la pagina. “Marcatré”, la rivista di Eugenio Battisti che aveva sempre dedicato grande attenzione a forme di scrittura spurie, come le trascrizioni di tavole rotonde, apriva anche a un modo nuovo di impostare l'attività critica, capace di coinvolgere gli artisti, responsabilizzarli in qualche misura, convocarli a ragionare delle loro opere e insieme dei loro pensieri, dei loro progetti.

Se le conversazioni di Lonzi sono molto note anche per essere poi confluite nel volume *Autoritratto*, meno nota è la partecipazione di Dorfles a una operazione per certi versi simile, un piccolo libro coordinato da Nanni Loy che, con il titolo *Nuova scultura*, presentava una conversazione tra Loy, Dorfles e un ristretto gruppo di artisti (Gino Marotta – di cui Dorfles aveva presentato una personale a Venezia nel 1965 –, Paolo Icaro, Attilio Pierelli, Carlo Lorenzetti, Remo Remotti, Pizzo Greco), registrata nel febbraio 1966 e riprodotta nel suo andamento a più voci. A testimonianza di una specie di consonanza, di sintonia – pur nella diversità dei punti di partenza – che lega Dorfles e Lonzi.

D'altra parte, sui contatti fra i due esistono allo stato attuale solo indizi sparsi. La *Tenda* doveva essere nota a Dorfles almeno dall'autunno 1966, quando venne esposta alla personale di Accardi a Milano (Galleria dell'Ariete). Una fotografia di Ugo Mulas testimonia della presenza di Dorfles all'inaugurazione della mostra, in compagnia di Castellani e Lonzi, sullo sfondo del primo elemento di quello che sarebbe diventato l'*Ambiente arancio*, cioè l'*Ombrello*. E ancora Mulas ha documentato la presenza di



*INTERVALLO: CRISI DELLA PITTURA E SPAZIO DELLA CRITICA*

Lonzi e Dorfles, nell'autunno 1967, all'inaugurazione della personale di Consagra alle Marlborough-Gerson Galleries in una affollata foto di gruppo a prevalenza italiana, convenuto a New York in occasione di una grande mostra internazionale di scultura allestita al Guggenheim Museum. I percorsi della critica e le esplorazioni spaziali dell'arte potevano ancora incontrarsi nelle occasioni più diverse.

LAURA IAMURRI

*Bibliografia*

- ARNHEIM 1962 = R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1962 (ed. or. *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1954).
- BARBERO 2010 = L. M. BARBERO (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Allemandi, Torino 2010.
- BORDINI 2007 = S. BORDINI, *Artisti e critici: note sul dibattito tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, in «L'arte del XX secolo: La nascita dell'arte contemporanea, 1948-1968», Skira, Milano 2007.
- DORFLES 1961 = G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano 1961.
- DORFLES 1964 = G. DORFLES, *La crisi dell'informale e le ultime tendenze*, in «Marcatré», nn. 8-10, luglio-settembre 1964.
- DORFLES 1976 = G. DORFLES, *Il divenire della critica*, Einaudi, Torino 1976.
- GILLO DORFLES. ESSERE NEL TEMPO 2015 = *Gillo Dorfles. Essere nel tempo*, catalogo della mostra (Roma, MACRO, 26 novembre 2015-30 marzo 2016), a cura di A. Bonito Oliva, Skira, Milano 2015.
- IAMURRI 2016 = L. IAMURRI, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia, 1955-1970*, Quodlibet, Macerata 2016.
- LONZI 1963 = C. LONZI, *Premio del Fiorino a Firenze*, in «Le Arti», n. 10, ottobre 1963, ora in Lonzi 2012.
- LONZI 1964 = C. LONZI, *Una categoria operativa*, «Marcatré», nn. 8-10, luglio-settembre 1964, ora in Lonzi 2012.
- LONZI 1966 = C. LONZI, *A Cannes una mostra di Arte attuale in Italia*, in «L'Approdo Letterario», a. XII, n. 34 (aprile-giugno 1966), ora in Lonzi 2012.
- LONZI 2012 = C. LONZI, *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, et al. edizioni, Milano 2012.
- LOY 1966 = N. LOY, *Nuova scultura italiana. Conversazione registrata di Nanni Loy con Gillo Dorfles, Gino Marotta, Icaro Lorenzetti, Pierelli Pizzogreco Remotti*, Nocera editore, Campobasso 1966.
- MINOLA, MUNDICI, ROBERTO 2000 = A. MINOLA, M. C. MUNDICI, M. T. ROBERTO, *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, Hopefulmonster, Torino 2000.
- OPERE SCELTE DI ARTISTI AMERICANI 1961 = *Opere scelte di Artisti Americani. Bluhm, Calder, Francis, Gorky, Gottlieb, Kline, Mitchell, Motherwell, Nevelson, Riopelle, Rothko, Tobey, Twombly*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, dal 3 marzo 1961), ora in Lonzi

2012.

TAPIE 1952 = M. TAPIE, *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Gabriel Giraud, Paris 1952. Trad. it. in Id., *Un art autre e altri scritti di estetica, 1946-1969*, a cura di Mirella Bandini, Nike, Segrate 2000.

*Didascalie*

Fig. 1. Carla Accardi, *Tenda*, 1965-66.

Fig. 2. Mario Ceroli, *Cassa Sistina*, 1966.

Fig. 3. Luciano Fabro, *In cubo*, 1966.

Fig. 4. Nuova scultura italiana, Nocera editore, Campobasso 1966.

Fig. 5. Pagine interne da «Nuova scultura italiana».

LAURA IAMURRI



1

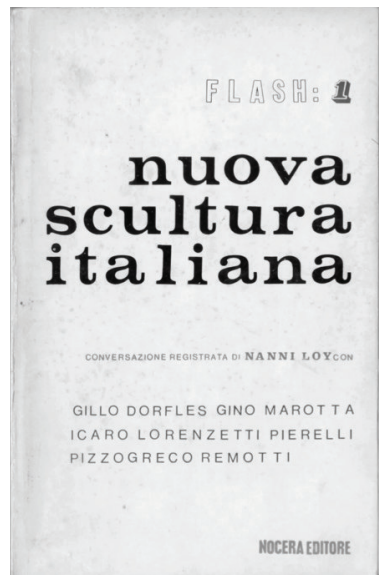


2

*INTERVALLO: CRISI DELLA PITTURA E SPAZIO DELLA CRITICA*



3



4

LAURA IAMURRI

