

Gillo Dorfles e il dibattito sull'architettura brasiliana (1946-1980)

Marcelo Mari

[Abstract] Gillo Dorfles is one of the main reference authors on modern international architecture studies, particularly in the post WWII period. In his article "Attualità del barocco" published in 1946, the Italian critic pointed out new categories of modern design, well beyond aesthetics based on a prerogative of functional exclusivity in architecture. In his essay "Barocco nell'architettura moderna" (1951), Dorfles pointed to the architecture of Oscar Niemeyer and Alvar Aalto as virtuous expressions of the balance between form and function. Dorfles' perception of Brazilian architecture derives from his interest in the architectural design of the Ministry of Education in Rio de Janeiro, of the Brazilian Pavilion at the World Fair in New York, of Pampulha in Minas Gerais and other works by Niemeyer in Brazil, disseminated in Europe in the catalog of the MoMA exhibition titled "Brazil Builds". Dorfles viewpoint was integrated by the trend of that time, that emphasized a type of architecture well detached from Bauhaus' functionalist model. Dorfles found new concepts to interpret this new wave in architecture that developed in the first phase of the Cold War in Europe, and his position on Brazilian art was very attentive to changes in modern architecture.

Gillo Dorfles è uno dei principali riferimenti per lo studio dell'architettura moderna internazionale, in particolare nel secondo dopoguerra. In "Attualità del barocco", articolo pubblicato nel 1946, il critico italiano indicava nuove categorie inscritte nel design moderno ben oltre l'estetica basata sulla prerogativa dell'esclusività funzionale dell'architettura. Nel suo saggio "Barocco nell'architettura moderna" del 1951, Dorfles definì l'architettura di Oscar Niemeyer e Alvar Aalto manifestazioni virtuose dell'equilibrio tra forma e funzione. La fascinazione di Dorfles per l'architettura brasiliana deriva dal suo interesse per la forma architettonica del Ministero della Pubblica Istruzione a Rio de Janeiro, del Padiglione brasiliano alla Fiera mondiale di New York, e di Pampulha a Minas Gerais ed altre opere di Niemeyer in Brasile, rese note in Europa dal catalogo della mostra del Museum of Modern Art di New York dal titolo "Brazil Builds". Il punto di vista di Dorfles fu integrato dalla tendenza propria della sua epoca, di valorizzare un tipo di architettura diversa del modello funzionalista del Bauhaus. Dorfles ha proposto nuovi concetti per interpretare questa verve formale di architettura sviluppatasi nella prima fase della Guerra Fredda in Europa. La posizione di Dorfles sull'arte brasiliana era attenta ai cambiamenti dell'architettura moderna.

Key Words: Gillo Dorfles, Oscar Niemeyer, architettura brasiliana, barocco, Brazil Builds.

Gillo Dorfles è uno dei principali riferimenti per lo studio dell'architettura internazionale moderna, in particolare nel periodo successivo alla Seconda guerra mondiale. Le sue osservazioni, pubblicate nel suo articolo del 1946 intitolato *Attualità del barocco*, in cui il critico italiano indicava le nuove categorie inscritte nel design moderno e che superavano l'estetica basata sulla prerogativa dell'esclusivo funzionale in architettura, sono un contributo importante per la comprensione dell'architettura nel secondo dopoguerra. Nel suo saggio *Barocco nell'architettura moderna*, del 1951, Dorfles indicò l'architettura di Oscar Niemeyer e Alvar Aalto come manifestazioni virtuose dell'equilibrio tra forma e funzione. L'interessamento di Dorfles per l'architettura brasiliana deriva dalla sua fascinazione per il disegno architettonico del Ministero della Pubblica Istruzione a Rio de Janeiro, per il Padiglione brasiliano alla Fiera

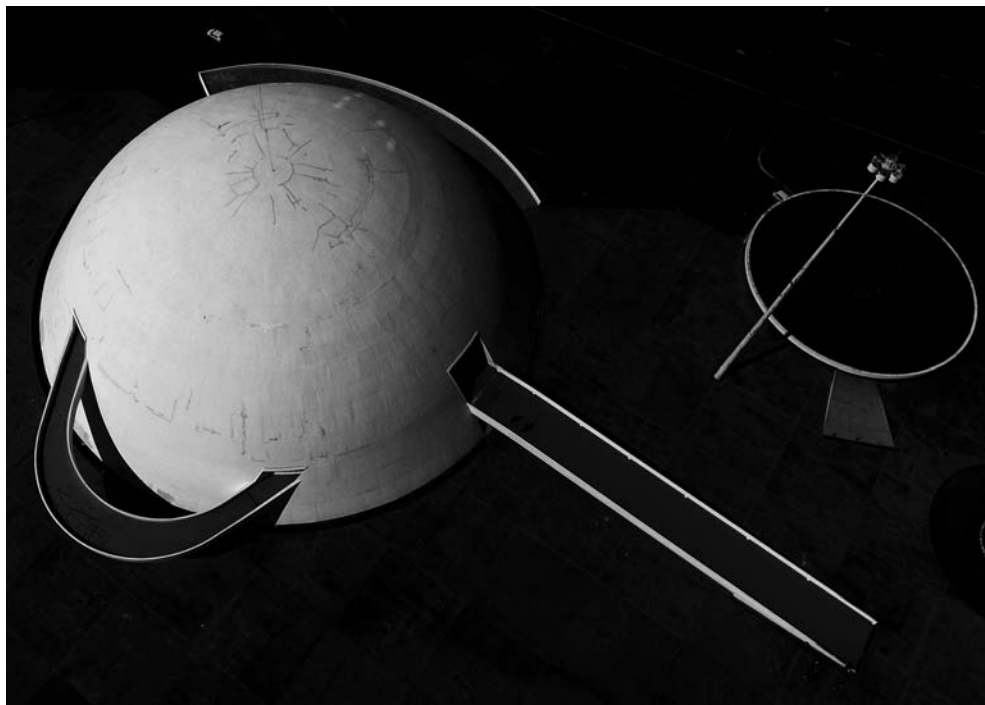
“ Il Brasile si è fatto strada in Europa proponendo soluzioni alternative per l’architettura europea e ha rappresentato l’opportunità di provare nuovi modelli grazie ad un’architettura giovane, forte e prospera. ”

Mondiale di New York, per l’opera architettonica di Pampulha a Minas Gerais e altre opere di Niemeyer in Brasile, rese note in Europa dal catalogo della mostra del Museo d’Arte Moderna di New York, dal titolo *Brazil Builds*, 1943. La ricezione di Dorflès fu integrata con la tendenza dell’epoca di valorizzare un tipo di architettura diversa dal modello funzionalista di De Stijl e della Bauhaus. Dorflès trovò nuovi concetti per interpretare questa verve formale dell’architettura nella prima fase della Guerra Fredda in Europa. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, la posizione di Dorflès sull’arte brasiliana fu attenta ai cambiamenti dell’architettura moderna.

Con la fine della Seconda guerra mondiale, l’Italia fu teatro della formazione di gruppi d’arte legati alla resistenza contro il fascismo e quindi principalmente al Partito Comunista Italiano. Inizialmente l’arte italiana era composta da tutti i tipi di manifestazioni artistiche, che si rifacevano al recupero di elementi legati al post-cubismo, all’astrazione geometrica, al nuovo realismo e alla pittura metafisica. Il dibattito sul Fronte Nuovo delle Arti fu inizialmente orientato verso un nuovo cubismo, ed i pittori eressero il dipinto *Guernica* di Pablo Picasso a grande simbolo della nuova arte. Il Fronte Nuovo delle Arti presto si trovò ad affrontare dibattiti sul realismo e l’arte moderna, che portarono a privilegiare Renato Guttuso al posto di Emilio Vedova. Fu un lavoro convincente, prodotto da Palmiro Togliatti, rappresentante del Partito Comunista Italiano. Come descritto da Armando Pizzinato, pittore partecipante al gruppo:

«Spiegava che pittura e scultura erano da intendersi come strumento di libera esplorazione nel mondo e che l’arte non è il volto convenzionale della storia, ma la storia stessa che degli uomini non può fare a meno. Queste sono parole quasi testuali”. Torniamo all’esposizione milanese. Come fu accolta? “La mostra alla galleria della Spiga fu un fallimento. La critica non era preparata. Ma i fermenti continuarono e nel 1948 ci fu l’esposizione a Venezia. Fu un successo, anche personale. Peggy Guggenheim acquistò un mio dipinto”. Ma fu dopo la Biennale che cominciò a sgretolarsi il Fronte. Perché? “I problemi furono causati dai singoli interessi. Certo dopo la Biennale, dopo l’incontro di Bologna, vi fu anche l’elzeviro dell’Unità che fu scritto da Togliatti. Era un elzeviro rozzo, che parlava dei nostri quadri come di sgorbi. Togliatti vide solo il catalogo, non era informato. Ci fu quasi una sollevazione. Il Fronte Nuovo protestò, ci fu polemica. Le questioni nacquero da scelte individuali. Furono le tensioni interne a causare la fine del Fronte Nuovo. Personalmente, per continuare ad andare d’accordo con me stesso, ruppi con Vedova, andai con Guttuso. Ero vicino a certe idee che nascevano dalla rivoluzione, a una certa pittura come quella messicana. Pensavo che il realismo fosse la scelta più giusta”¹.

¹ Pizzinato, A., *Le grandi speranze del Fronte Nuovo*, in: La Repubblica, 15 settembre 1997, Testo disponibile sul sito: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/09/15/le-grandi-speranze-del-fronte-nuovo.html>, s.p., [11, 11, 2018].



Museu da República Honestino Guimarães, Eixo Monumental, Brasília, DF, Brasil.

Foto di Gabriel Jabur (Agência Brasília).

<https://www.flickr.com/photos/agenciabrasilia/41563506561/in/album-72157650315860579/>

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.it>

Il Fronte Nuovo delle Arti espose per la prima volta nel 1948, alla Biennale di Venezia, dopo la fine della guerra, con la partecipazione di un gruppo di otto pittori (Guttuso, Vedova, Renato Birolli, Antonio Corpora, Giuseppe Santomaso, Ennio Morlotti, Giulio Turcato e Pizzinato, Lorenzo Viani, Leoncillo Leonardi e Nino Franchina). Le attività del Fronte si sono sviluppate tra il 1946 ed il 1950. La rappresentazione figurativa è apparsa nel panorama italiano per il suo pieno potenziale comunicativo, dunque è stata utilizzata dal regime fascista di Benito Mussolini così come dalla Resistenza. Nel caso della Resistenza, la figurazione è aggiornata dalla lezione post-cubista, specialmente dalla fase picassiana di *Guernica*. Mentre l'arte figurativa è servita al fascismo per influenzare le masse, l'arte picassiana del dopo *Guernica* ha posto nell'arte il problema della comunicazione. Quest'ultimo è stato un problema centrale nell'arte contemporanea, nel quadro del superamento dell'alienazione e per la formazione della coscienza politica.

L'arte italiana aveva contestato l'uso e il significato attribuiti alla rappresentazione figurativa dal diciannovesimo al ventesimo secolo. Basta guardare alla disputa interna tra artisti più accademici e più moderni nel gruppo di artisti che hanno lavorato durante il periodo fascista dalla fine degli anni Venti fino all'immediato dopoguerra. Per gli studiosi, la rappresentazione figurativa in Italia faceva parte del ritorno all'ordine tra le due guerre. Ovviamente, questa tradizione figurativa ha avuto manifestazioni diverse, collegate sia all'attenzione su singoli aspetti del trattamento della forma, sia allo sviluppo di caratteristiche formali associate all'elemento

strettamente politico della rappresentazione della realtà. Sono stati registrati almeno due ritorni all'ordine nell'arte italiana del periodo fascista; un gruppo di artisti che ha collaborato con il regime fascista di Mussolini attraverso la produzione di murali e arte pubblica, e altri gruppi di oppositori al regime, ovvero la Scuola Romana, Sei di Torino e il gruppo Corrente.

Con tutte le idiosincrasie possibili, l'arte del Novecento ha affrontato temi come la famiglia, la religione, la superiorità delle origini italiane nel passato dell'Antica Roma, tematiche difese da Margherita Sarfatti e sostenute da Mussolini. O, al contrario, la tradizione figurativa dell'arte italiana moderna è stata usata per sfidare il fascismo, come nel caso del gruppo Sei di Torino (1926) e del gruppo di resistenza al fascismo chiamato Corrente (1949). Mentre il gruppo Sei di Torino si estinse con il consolidamento delle forze fasciste in Italia, il gruppo Corrente aveva tra i suoi sostenitori artisti e critici che combatterono nella Resistenza bellunese. Dopo la fine della guerra, i membri del gruppo Corrente si unirono ad un movimento artistico più ampio chiamato Fronte Nuovo delle Arti.

Nello stesso periodo in cui Togliatti difendeva l'influenza del Realismo, iniziarono a profilarsi manifestazioni di arte astratta in Italia legate all'astrazione geometrica e all'arte concreta.

È stato il caso del manifesto del gruppo Forma nel 1947 a Roma, i cui membri erano Piero Dorazio, Achille Perilli, Mino Guerrini, Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato, influenzati da Lionello Venturi. Questi artisti hanno considerato possibile pensare l'arte oltre i limiti del realismo socialista, convinti che il marxismo e il formalismo avrebbero potuto essere intesi non tradizionalmente come opposizione, ma con uno sguardo più articolato. Questo gruppo di Roma contattò quell'anno Gustave Singier e Alberto Magnelli. Secondo Nicoletta Cardano:

«A Milano, il clima di rinnovamento trova aggancio nell'esperienza dell'astrattismo degli anni Trenta, una sorta di naturale retroterra che vede nella realizzazione della mostra "Arte astratta e concreta" organizzata dall'11 gennaio al 9 febbraio 1947 nelle sale del Palazzo "ex Reale" uno degli episodi maggiormente significativi per l'aggiornamento dell'arte italiana»².

In effetti, le prime esperienze di arte costruttiva, che ebbero una certa influenza in Italia, furono esposte nella mostra del Padiglione Russo della Biennale di Venezia del 1924, che contava su opere di Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodchenko, Ljubov Popova, Aleksandra Exter e altri. Come descritto da Luigi Paolo Finizio:

«Il suo linguaggio delle forme astrattive-costruttive passò quasi nell'indifferenza, fatta eccezione per l'attenzione loro prestata da Paladini e Pannaggi. In modo speciale Pannaggi, che, collegandosi ai suggerimenti dei Planiti di Malevich e Proun de Lissitzky ha composto alcune opere di chiara tendenza costruttivista-suprematista. [...] Infatti, l'esperienza di Pannaggi non ha molto effetto sull'arte italiana»³.

Nella sua presentazione del catalogo *MAC-ESPACE*, sul Movimento Arte Concreta (MAC) di Milano, Nicoletta Cardano commenta la ricezione della mostra degli artisti del MAC (che nel 1958 hanno affermato di essere l'arte del 1948 (sic)) come «una sottospecie del cubismo pro-

² Berni Canani, L., Di Genova, G., *MAC/Espace – Arte concreta in Italia e in Francia (1948-1958)*, Bologna: Edizione Bora, 1999, p. 8.

³ Finizio, L. P., *Dal neoplasticismo all'arte concreta: 1917-1937*, Roma: Laterza, 1993, pp. 160-161.

vinciale»⁴, per concludere poi che l'arte concreta avrebbe effettivamente rinnovato l'arte in Italia. Il dibattito avrebbe dovuto incentrarsi su cosa significasse in quel momento negare la posizione neocubista ed affermare la posizione di un'arte più autonoma rispetto al tema politico. In ogni caso, Cardano concluderà che l'arte concreta italiana si aprì al dialogo internazionale in opposizione al provincialismo del periodo immediatamente successivo alla fine della Seconda guerra mondiale. È possibile affermare che due fattori abbiano esercitato un'influenza decisiva per la formazione dell'arte concreta italiana, ossia l'accoglienza a Roma dei pittori del gruppo *Abstraction-Creation* e il contatto con il gruppo di arte concreta legato a Max Bill. L'artista svizzero mantenne viva l'esperienza del costruttivismo europeo, come si evince dallo stesso catalogo *MAC-ESPACE*:

«Nel '44, quando ancora l'Europa era dilaniata dal conflitto mondiale, Max Bill organizzò, nella oasi di pace della Svizzera e precisamente alla *Kunsthalle* di Basilea, la mostra internazionale *Konkrete Kunst*, che riportava l'attenzione sulla produzione concretista, come poi nel dopoguerra faranno i *Salons des Réalités Nouvelles*, nei quali, per la verità, convivevano concretisti ed astrattisti. Del resto, il termine di astratto-concreto aveva cominciato a circolare, e proprio Bill nel '44 aveva fondato per la *Galerie des Eaux-Vives* di Zurigo la rivista "Abstrakt/Konkret". [...] Ciò non mancherà di generare qualche confusione sul concetto di arte concreta, come era stata proclamata da Van Doesburg, proprio in contrapposizione al concetto di astrazione. Ma, del resto, le radici di tale riaggregazione erano già in *Abstraction-Création*, binomio in cui, seppur con il termine "création", si agganciava l'astrazione al concretismo, come risulta di tutta evidenza dalla spiegazione dei due termini forniti dal gruppo fondatore»⁵.

Nel 1959, Gillo Dorfles scrisse uno dei suoi libri più famosi, *Il divenire delle arti*, in cui espose la possibile distinzione concettuale tra arte astratta ed arte concreta. La spiegazione della differenza tra artisti astratti e concreti, nell'opinione di Dorfles, dovrebbe essere inserita in un'altra matrice, prendendo in considerazione due fattori. Il termine arte astratta infatti può essere usato in modo ampio, e riferirsi anche a manifestazioni artistiche che nulla hanno a che fare con l'astrattismo, tanto meno con il concretismo. L'arte concreta, invece, è accettata da Dorfles come tappa di inserimento dell'arte italiana nella scena internazionale del dopoguerra. Dorfles caratterizzerebbe l'arte astratta come parte di ogni processo di rappresentazione, costituendo essa stessa un linguaggio che, per essere efficace, astrae gli elementi essenziali delle cose vissute in natura. In *Estetica senza dialettica: scritti dal 1933 al 2014*, Dorfles spiegava:

«Merita conto forse d'accennare, almeno per sommi capi, a una distinzione, più che altro nominalistica, tra i due generi di pittura che negli ultimi anni prima dell'ultima guerra furono battezzati come "astratto" e "concreto". [...] Ancora una trentina d'anni orsono l'arte "non-figurativa" era apprezzata solo da pochi specialisti: era l'epoca eroica dei Van Doesburg, dei Mondrian, dei Vantongerloo, dei Vordemberge-Gildewart. Questi artisti – che preferirono battezzarsi "concretisti" (appunto a distinguersi da coloro che "astraevano" dalla realtà) – non cercavano infatti di creare le loro opere prendendone lo spunto dal mondo esterno, e neppure da qualche embrione formale d'origine organica, ma anzi andavano alla ricerca di forme pure, primordiali, senza alcuna analogia con alcunché di naturalistico; mirando quindi a creare un'arte concreta la cui rigorosa

⁴ Berni Canani, L., Di Genova, G. *MAC/Espace ... op. cit.*, pp. 8-9.

⁵ *Idem*, p. 19.

precisione compositiva potesse sottostare persino a regole matematiche, potesse eguagliare in purezza i rigori geometrici di equazioni algebriche, potesse creare dei corpi (vedi le sculture e i plastici di Bill, Pevsner, Gabo) abbastanza facilmente assimilabili con quei corpi matematici creati sulla base di calcoli esatti»⁶.

Dorfles, sebbene accettasse le proposte di arte concreta della Scuola di Zurigo come punto di partenza, non vide in esse qualcosa di innovativo se non nel legame tra arte concreta e tendenza costruttivista internazionale rappresentata da De Stijl. Dorfles capì che, in un certo senso, Max Bill aveva una più ampia comprensione dell'arte rispetto a quella che dominava lo spirito programmatico, sia che fosse il neoplasticismo di De Stijl o meno, e che avrebbe portato ad accettare una interlocuzione con gli artisti di Zurigo. Inoltre, ciò che contava davvero era mostrare che una tale lettura dell'arte, basata sulla visione ottimistica dell'incontro tra scienza e civiltà, era macchiata dagli orrori della guerra, dai campi di sterminio e dall'era atomica appena inaugurata. Dorfles commenta: «Molte delle affermazioni programmatiche dei neoplasticismi suonano stranamente remote oggi alle nostre orecchie quasi "tavole della legge" d'un credo immacolato e frigido che ancora non ha conosciuto i chiaroscuri dell'età atomica»⁷. Era evidente la volontà di Piet Mondrian – e quella di buona parte del gruppo De Stijl – di giungere ad un'arte che fosse ormai solo la sintesi delle tre arti visive, identificandosi così con un'architettura superiore. La pittura della "nuova plastica" (*nieuwe beelding*) è già considerata come preambolo "astratto" alle concrete realizzazioni di una super-arte, che potrà essere individuata nell'architettura integrata da pittura e scultura. Tant'è che Mondrian giunge ad affermare:

«Fintantoché non ci sia un'architettura del tutto nuova, la pittura deve fare quello a proposito di cui l'architettura rimane in ritardo: figurare proporzioni ben equilibrate, o in altre parole, essere una plastica astratto-reale. [...] Verrà un giorno in cui potremo fare a meno di tutte le arti che oggi conosciamo... Già nell'architettura il lavoro è fatto da non-artisti, il materiale è "collocato" ... Non può accadere lo stesso per la pittura? La plastica esatta esige mezzi esatti»⁸.

La crisi di gran parte della visione ottimistica della modernizzazione e della sintesi delle arti avrebbe, secondo Dorfles, reso anacronistica la proposta di De Stijl e del neoplasticismo. È sintomatico il fatto che lo stesso Dorfles non abbia affrontato il costruttivismo russo o altre esperienze ben differenti da ciò che chiamiamo costruttivismo dell'Europa centrale. Dorfles commentò:

«I nostri tempi, invece, hanno dato una parziale smentita all'ideale razionale e lucido di De Stijl: al posto del razionale, s'addensa da ogni lato l'irrazionale; nuovi automatismi sostituiscono le concrete proporzionalità neoplasticiste. Dunque, il sogno utopistico di Mondrian e di Van Doesburg in meno d'un trentennio era destinato a naufragare. Tuttavia, l'importanza storica di De Stijl è una cosa, l'importanza artistica di Mondrian è un'altra: nessuno potrà negare che un temperamento autentico d'artista come il suo abbia potuto raggiungere un risultato artisticamente indiscutibile nonostante le sue discutibili teorie»⁹.

⁶ Dorfles, G., Cesari, L. (a cura di), *Estetica senza dialettica: scritti dal 1933 al 2014*, Milano: Bompiani, 2016, p. 522.

⁷ *Idem*, p. 523.

⁸ Dorfles, G., Cesari, L. (a cura di), *Estetica senza dialettica ...op. cit.*, pp. 523-524.

⁹ *Idem*, p. 524.

Nei suoi numerosi studi sul Movimento Arte Concreta, Luciano Caramel ha sempre privilegiato una distinzione tra la storia del movimento in due fasi. La prima, dal 1948 al 1952, era caratterizzata da una netta prevalenza della pittura, che sembra essere in gran parte dovuta all'influenza di Atanasio Soldati. La seconda, dal 1953 al 1958, ha segnato almeno le intenzioni della "sintesi delle arti" come risultato dell'ampia partecipazione di architetti, designer e ingegneri nel cuore del gruppo, prevalendo così sulla «linea Monnet. Non a caso con la morte di quest'ultimo avvenuta nel 1958, il movimento MAC si sciolse completamente»¹⁰.

A detta di Dorflès l'importanza del gruppo De Stijl per l'arte moderna sarebbe stata proprio quella di rinnovare linguaggio architettonico, design ed arti grafiche. In effetti, il neoplasticismo di De Stijl e di Mondrian contemplava la possibilità di pensare all'arte collegandola alla modernizzazione pianificata e alla costruzione di oggetti in serie, con un'indubbia qualità artistica. Sono state queste iniziative ad avvicinare De Stijl agli artisti interessati a costruire una società socialista. A queste idee sulla società pianificata si contrappose in Europa occidentale il Piano - politico ed economico - Marshall per la ricostruzione dell'Europa. In verità, la posta in gioco era la disputa tra modello di pianificazione socialista, con il controllo diretto e amministrativo in stile russo, e ricostruzione delle strutture di base del funzionamento delle società occidentali per l'affermazione del modello capitalista.

In questo contesto, il programma neoplastico o di De Stijl, sarà destinato a fallire e si cercheranno quegli elementi strettamente legati alla fruizione individuale dell'arte. In questa esperienza individualizzata, all'elemento dello spazio si aggiunge l'elemento temporale.

Dorflès usa Paul Klee come esempio. È proprio la sua opera, che gli servirà per interpretare la transizione dal valore esclusivo dello spazio al valore della linea, in quanto enfasi dell'esperienza individualizzata. Questo vale anche per il poeta Ferreira Gullar, che in un suo articolo nel *Jornal do Brasil*, intitolato *Lygia Clark: un'esperienza radicale*, commentò l'introduzione dell'elemento temporale. Il termine usato da Gullar sarà "linea organica", utilizzato per comprendere l'introduzione del tempo nello spazio rappresentativo della pittura. È molto probabile che Gullar abbia letto le considerazioni di Dorflès sulla linea come elemento temporale in Paul Klee.

Sicuramente Dorflès aveva una serie di interessi sia come artista, che come critico di arti visive, design e architettura. Il suo interesse per l'arte concreta e in seguito per l'informale nelle arti visive, è stato accompagnato dall'intenzione di passare dall'analisi dell'esperienza dell'architettura moderna a quella che poi definirà architettura tropicale. Dorflès parlerà di Oscar Niemeyer, uno dei protagonisti dell'architettura tropicale brasiliana in questi termini:

«Ho conosciuto Oscar Niemeyer, nel 1959 all'epoca del vernissage di Brasilia riservato ai critici d'arte. Sembrava allora che un'epoca quasi rinascimentale aleggiasse sul subcontinente latinoamericano (o neolusitano) e Oscar Niemeyer stesso, ideatore, insieme a Lucio Costa, e realizzatore della nuova capitale. [...] Eppure, già allora, si capiva che le sue opere migliori erano alcune delle precedenti: quelle costruite a Pampulha, il Banco Boavista di Rio, l'Hotel Cavea, il Club di Belo Horizonte, ecc. [...] Già allora, ricordo, le baracche della Cidade Livre (la bidonville improvvisata a qualche chilometro da Brasilia) degli operai apparivano più vive e autentiche dell'imponente capitale. Ma nonostante le critiche al costosissimo progetto che aveva dissan-

¹⁰ Corgnati, M., *Arte a Milano 1946-1959: M.A.C. e dintorni*, Milano: Edizioni Ae dell'Aurora, 1997, p. 63.

guato il Paese e allo stesso piano urbanistico di Lucio Costa, l'ammirazione per Oscar vinceva ogni riprovazione. Tutto sommato, quella costante barocca era sempre presente nelle grandi opere dell'epoca coloniale brasiliana: le statue dell'Aleijadinho – lo scultore lebbroso del sec. XVIII – come le centinaia di chiese di Bahia e di Ouro Preto, si ritrovavano nel "neobarocco" niemeyeriano. Ciò rendeva accettabili e addirittura affascinanti certe sue magniloquenti trovate; come la Piazza dei Tre Poteri, Il Tribunale, Il teatro, ecc., e permetteva – questa costante neo-barocca e in un certo senso tropicale – di scusare e giustificare molti o involontari aspetti deteriori delle sue costruzioni»¹¹.

Preceduto da due testi, uno del 1933, dal titolo *Goethe, grande disegnatore*, e un altro del 1945 dal titolo *Valery e il suo r cusation de l'enthousiasme*, l'articolo di Gillo Dorfles *L'attualit  del barocco* viene pubblicato nel 1946 sulla rivista di Gio Ponti, *Domus*. Si tratta di un breve articolo che determiner  una nuova posizione per l'architettura, dopo l'esperienza del De Stijl e quella tedesca del Bauhaus, soprattutto dopo la Seconda guerra mondiale. In realt , la prima generazione di architetti moderni del XX secolo (che aveva fra le sue fila artisti del calibro di Walter Gropius, Adolf Loos e Le Corbusier) aveva creduto nella capacit  funzionale dell'architettura e dell'urbanistica di risolvere i problemi della societ  moderna. Anche se le soluzioni di Le Corbusier e di Gropius erano distinte, riflettevano con entusiasmo sulla societ  razionale, soprattutto umana, attraverso lo sviluppo del design moderno. Gran parte dell'esperienza dell'avanguardia artistica europea   iniziata con l'idea di trasformare la societ  ricominciando da zero, producendo spesso risultati catastrofici. Non c'  da stupirsi che Paesi come l'Italia e la Germania, entrati in ritardo nei processi di modernizzazione della fine del XIX secolo, sperimentassero, nelle produzioni culturali e artistiche, le conseguenze profonde dei cambiamenti sociali, estetici e politici occorsi in quel tempo.

Le avanguardie in Italia, rappresentate dal Futurismo, predicavano gi  il superamento dell'uomo ad opera della macchina. Inoltre, l'esperienza della guerra avrebbe fatto emergere la forza sociale collettiva. Come risultato, la forma architettonica fu svuotata del suo scopo sociale primario, diventando strumento efficiente di organizzazione sociale della riproduzione capitalista, in particolare nello sviluppo dell'architettura moderna nei primi decenni del ventesimo secolo in Europa, negli Stati Uniti e anche pi  timidamente in America Latina. Infatti, gli ambienti di lavoro erano funzionali alla loro organizzazione nello spazio urbano, riproducendo le condizioni di servit  finalizzate allo sfruttamento del plusvalore. Se da una parte la forma architettonica e l'urbanistica non si dimostrarono sufficienti per la trasformazione della vita sociale moderna, dall'altra divennero indubbiamente elemento aggregante della logica economica del capitalismo.

L'utopia venne strumentalizzata con tutte le possibili contraddizioni del caso e sar  nella seconda fase di questo processo, a partire degli anni Cinquanta, che l'ideologia divenne dominante. La seconda ondata di industrializzazione nel mondo porter  ad un'intensificazione del processo di alienazione delle condizioni di vita nelle societ  capitaliste del centro. Questo processo sar  relazionato al consolidamento delle industrie legate al consumo di massa. Il modello capitalista, proveniente dagli Stati Uniti, includer  anche la cultura che consolider  nuovi simboli finalizzati al mantenimento dello status quo. La riproduzione del capitalismo

¹¹ Dorfles, G., *Architetture ambigue – dal neobarocco al postmoderno*, Bari: Edizioni Dedalo, 1984, p. 119.

sarà possibile grazie alla produzione materiale, stimolata dalla produzione simbolica e viceversa, riproducendo un circolo vizioso.

L'articolo di Gillo Dorfles circolò grazie al contributo dei mezzi di informazione e della circolazione del pensiero europeo (grazie alla possibilità di accedere ai giornali francesi, svizzeri e inglesi disponibili al momento), che fecero conoscere quei temi oltre i confini nazionali. Per quanto riguarda l'architettura latinoamericana e in particolare quella brasiliana, il rapporto tra Gillo Dorfles e la prima, fu possibile anche grazie al ruolo svolto dal Museo d'Arte Moderna di New York (MoMA). Durante la Seconda guerra mondiale gli Stati Uniti iniziarono ad avere legami più stretti con i Paesi dell'America Latina in ossequio alla "Politica del Buon Vicinato". Nel quadro di questa strategia, il Brasile ebbe un posto privilegiato nella politica estera americana, ragion per cui dal 1930 al 1946 si svilupparono una serie di iniziative culturali comuni. Il Brasile rivestì un ruolo decisivo nei piani geostrategici nordamericani e la vittoria degli Stati Uniti generò conseguenze importanti grazie al trasferimento di tecnologia nordamericana, quali la nascita della società *Embraer* (produttrice di aerei brasiliani), o la *Companhia Siderurgica Nacional*, a Vola Redonda, nello Stato di Rio de Janeiro. Risalgono a questi anni due mostre importanti per la diffusione della cultura brasiliana all'estero: una sull'artista italo-brasiliano Cândido Portinari, l'altra sull'architettura coloniale e moderna brasiliana.

Le due esposizioni furono organizzate dal MoMA tra il 1940 e il 1943. Nel primo caso si trattava di mostrare al pubblico americano un artista sudamericano che non utilizzava il discorso politico dei muralisti messicani e la cui arte evocava gli schemi del Progetto Federale delle Arti del New Deal. Nel secondo caso, Philip L. Goodwin fu curatore del catalogo della mostra tenuta al MoMA, intitolata *Brazil Builds - Architecture New And Old, 1652-1942*¹². Goodwin tenne conto delle considerazioni di Robert C. Smith sull'architettura coloniale brasiliana, con le sue specificità in relazione all'architettura barocca della metropoli. Come dice Goodwin:

«As Robert C. Smith, of the Library of Congress, has pointed out, a more strongly original native architecture might have been developed if the Brazilian colonists — like the New England colonists — had had to meet a wholly different set of building conditions from those which they had known at home. As it was, the thick masonry walls, the high ceilings, the living quarters on raised foundations, and the stone floors and wainscots, which characterized Portuguese architecture could happily be transplanted to the new country. Along with these general building preferences came the Portuguese baroque style and Portugal's 18th century predilection for azulejos, or tiles. However, in comparison with Portuguese baroque churches, the colonial churches are simpler in plan, their exteriors less elaborately ornamented. The Brazilian church usually has a rather severe frame, enriched by gems of carving, and often, especially in Bahia and Minas Gerais, shows a certain independence of Portuguese example»¹³.

È questo disegno che ha caratterizzato il barocco brasiliano nella sua semplicità, e che si ritrova anche nelle linee dell'architettura moderna. Questo espediente è stato una co-

¹² Goodwin, P. L., *Brazil Builds – Architecture New And Old, 1652-1942*, New York: The Museum of Modern Art, 1943.

¹³ Goodwin, P. L., *Brazil Builds ...op. cit.*, p. 20.

stante nell'arte e nell'architettura latinoamericana del primo decennio del XX secolo. È proprio questa somiglianza tra architettura coloniale e moderna in Brasile che Goodwin riconosce come principale caratteristica dell'arte brasiliana, manifestazione della condizione di *Brasilidade* e nascita di una soluzione originale nell'architettura moderna brasiliana. Quello che vogliamo dimostrare è esattamente come questa visione incarnata nel corso del tempo da intellettuali come Mário de Andrade, Robert Smith e Paul Goodwin, sia servita da base per le riflessioni di Gillo Dorfles sul concetto di neobarocco presente nell'opera di Oscar Niemeyer.

Il catalogo *Brazil Builds*, ha offerto una visione dell'architettura brasiliana capace di sperimentare e proporre soluzioni per l'Europa, grazie ad un'architettura giovane, forte e prospera. Il libro *Brazil Builds* presenta non solo i principali monumenti dell'arte barocca di Aleijadinho, ma anche le opere moderne come il Ministero della Pubblica Istruzione, il Ministero della Salute Pubblica e il Padiglione brasiliano della Fiera Mondiale di New York, così come opere avviate nel 1930. Dopo il catalogo di Goodwin, il Brasile ha guadagnato visibilità con pubblicazioni internazionali e articoli pubblicati nelle riviste *Studio* (1943), *Architectural Review* (1944), entrambe inglesi, e la rivista francese *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1947)¹⁴.

Per quanto riguarda la novità e l'originalità dell'architettura brasiliana, Dorfles sottolinea il passaggio netto dall'architettura coloniale all'architettura moderna, attraverso il quale la modernità recepisce e trasforma i segni propri dell'architettura coloniale brasiliana:

«[Gli esempi sono offerti dal] Brasile, soprattutto, e in parte anche dall'Argentina e dalle altre repubbliche latinoamericane. Questa architettura, denigrata da alcuni critici come eccessivamente formalistica (Max Bill, Bruno Zevi) esaltata da altri come giustamente rivoluzionaria (Giedion e Papadaki), è comunque degna d'essere segnalata come uno degli esempi più clamorosi di quello a cui può condurre l'incontro di native forze formative con le conquiste tecniche degli ultimi anni. Questa architettura – che non conta più di due o tre decenni, e di cui sarebbe forse esagerato ricercare le origini prime nel ricordo degli edifici barocchi di Puro Preto e di Bahia – è sorta per l'impulso di alcune personalità artistiche di primo piano come Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Rino Levi, Marcelo Roberto, i quali hanno saputo assorbire il meglio degli insegnamenti di Le Corbusier [...]. Se, invero, abbiamo definito Aalto come il paladino di un "organico razionalizzato", di Niemeyer diremo che è stato l'assertore d'un "razionalismo organicizzato": ossia colui che ha saputo piegare e distorcere la cerebrale e rigorosa sintassi lecorbusiana, arricchendola d'un'enfasi e d'una duttilità plastica ignota ai temperamenti europei»¹⁵.

La principale scommessa di Dorfles in quel momento era quella di enfatizzare l'idea di tali strutture dinamiche, la leggerezza architettonica resa possibile dallo sviluppo tecnico congiuntamente alla costruzione di un universo di simboli rinnovati. Viene così sviluppato un concetto interpretativo della nuova fase dell'architettura moderna, tuttavia irrisolto nell'aspetto strettamente funzionale. Elemento chiave per Dorfles era l'estetica come chiave per lo sviluppo di un processo più ampio di affermazione dell'esperienza umana, in cui lo spazio fun-

¹⁴ Leal de Almeida Freire, A., *Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira: uma abordagem historiográfica*, São Carlos: Universidade de São Paulo, 2015.

¹⁵ Dorfles, G., *L'Architettura moderna*, Milano: I Garzanti, 1972, pp. 87-88.

zionalizzato avrebbe permesso una nuova educazione estetica fondata sulla combinazione tra lavoro ed arte. In una sua raccolta di testi del 1984, Dorfles identificò nel neobarocco una nuova condizione dell'arte moderna. Nella prefazione di apertura del libro *Architetture ambigue. Dal neobarocco al postmoderno*, affermava infatti che:

«Una precisazione circa il titolo di questo volume mi sembra indispensabile; proprio a evitare i tanti equivoci che potrebbero [...] derivarne. [...] Se agli inizi degli anni cinquanta, alcune delle mie opinioni e delle mie affermazioni potevano sembrare del tutto arbitrarie e controcorrente, oggi – e, non credo di andare errato – possono apparire molto più in sintonia con alcune posizioni avanzate e difese da diversi architetti e critici architettonici odierni. [...] Mi guarderei bene dal voler identificare tout court il neobarocco da me difeso sin dagli anni cinquanta con il postmoderno dei nostri giorni»¹⁶.

Infatti, Dorfles ha utilizzato il confronto tra termini concettuali per descrivere le somiglianze e i punti di contatto tra concetti diversi nelle arti. Ovviamente, l'importanza attribuita alla forma nel 1950 non era la stessa di quella data dal postmodernismo architettonico. La forma moderna era considerata parte essenziale della formazione di uno spettatore ideale, mentre, nel caso del postmodernismo, il libero gioco delle forme era fissato come risultato della condizione di marginalità del fattore umano propria del capitalismo. Nella posizione critica di Dorfles emerge il proposito di contribuire alla formazione di una coscienza, nella quale la forma, libera da influenze materiali, potesse essere espressione audace della moderna autonomia delle arti.

Nel corso del tempo, gli scritti di Dorfles hanno fatto riferimento a vari architetti considerati neobarocchi, tra cui Erich Mendelsohn, Rudolf Steiner, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer ed in parte Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan e Le Corbusier. Nel caso di Niemeyer, il critico italiano ha verificato le potenzialità della nuova produzione plastico-spaziale anche se ancora legata allo stile internazionale, come altri esempi di architettura in Brasile. Dorfles aveva apprezzato le audaci curve dell'architettura appassionata di Niemeyer, ad esempio la facciata curvilinea del *Banco Boavista* a Rio de Janeiro, pubblicata in *Architectural Review* nell'aprile del 1950, e anche la chiesa di Pampulha, pubblicata nella stessa rivista, nel settembre 1947.

È interessante notare la somiglianza dell'interpretazione di Gillo Dorfles sull'architettura brasiliana con quella di Goodwin e dei principali intellettuali brasiliani. Queste posizioni hanno rafforzato l'idea di soluzioni regionali nell'architettura brasiliana, laddove la colonizzazione produceva specificità in relazione alla metropoli. Seppur relativizzando l'idea di continuità tra vecchia e moderna architettura brasiliana, Dorfles si è avvicinato alla visione internazionale dell'architettura stabilita dal MoMA nel contesto del riavvicinamento diplomatico tra USA e Brasile durante la Seconda guerra mondiale.

In questo periodo la difesa di un'architettura moderna brasiliana è stata posta come chiave della differenziazione delle varianti internazionali neoclassiche e le altre architetture contemporanee. È tuttavia risultato evidente come si trattasse di mostrare una produzione architettonica brasiliana rinnovata e moderna alimentando così la convinzione dell'influenza

¹⁶ Dorfles, G., *Architetture ambigue – dal neobarocco al postmoderno*, Bari: Edizioni Dedalo, 1984, p. 7.

del moderno come paradigma, così come la cancellazione di influenze straniere. Lo spirito panamericano sosteneva la specificità architettonica del continente, prendendo le distanze dall'influenza del Bauhaus, dall'Art Déco, e dai nuovi classicismi legati al fascismo e dalle altre scuole europee.

Le arti visive e l'architettura del dopoguerra avrebbero continuato su questa scia e l'architettura brasiliana avrebbe acquisito notorietà grazie alla diffusione della stampa specializzata europea. Presentava infatti la soluzione particolare alle sfide tecniche ed estetiche del periodo, pronta a seguire un percorso più leggero, meno compromesso con la funzionalità, in una costruzione architettonica più aperta al libero gioco delle forme. La presa di distanza da una condizione puramente funzionalista, e quindi alienata dalla costruzione della forma architettonica, avrebbe sortito effetti positivi per l'architettura brasiliana, che comunque doveva tener conto del carattere di divulgazione della forma moderna, cosa mai avvenuta nel territorio brasiliano. All'estero, la nuova architettura di Niemeyer ha fatto da contrappunto al progetto Bauhaus e principalmente alla sua predominanza funzionalista. Il funzionalismo aveva mostrato la sua faccia peggiore assimilata alla logica produttiva capitalista, poiché l'efficiente organizzazione dello spazio architettonico era diventato garanzia di maggiore produttività ed efficienza.

Se nel dopoguerra l'Unione Sovietica riemerse nella disputa contro il moderno a favore del classicismo socialista, nei Paesi capitalisti occidentali le costruzioni divennero subordinate all'ideologia cosmopolita dell'imperialismo americano e alle sue variazioni latine. Con il passare degli anni durante la ricostruzione dell'Europa, tutto andrà secondo quanto detto da David Crowley:

«Marshall Fund Administrators in West Germany (as well as in Italy and France) were keen to exploit housing exhibitions as a way of promoting "the American way of life", an ideological concept predicated on envy. In "living exhibitions" that toured West Germany in the 1950's, domestic appliances were used to forge connections between individualism, reconstruction and consumerism»¹⁷.

In un altro passaggio, Crowley commenta le mostre di architettura delle Americhe che hanno avuto luogo in Europa e la loro capacità di costruire consenso sul mercato capitalista come soluzione ai problemi sociali e architettonici:

«Touring exhibitions focusing on the constructions techniques employed by American buildings, as well exhibitions celebrating the achievement of modern architects in America, came to Europe. Frank Lloyd Wright, for instance, was the subject of a major retrospective entitled "Frank Lloyd Wright Sixty Years of living architecture", which opened in Florence in 1951 before travelling to Zurich, Paris, Munich and Rotterdam. The sponsor of this event was the United States Information Agency, the chief organization promoting American culture abroad in the Cold War»¹⁸.

Le politiche culturali europee si concentrarono quasi esclusivamente nell'arte autonoma e nelle sue qualità puramente formali, a discapito del suo ruolo sociale, almeno fin quando i

¹⁷ Crowley, D., Pavitt, J., *Cold war modern design (1945-1970)*, Londra: V & A Publishing, 2008, p. 52.

¹⁸ Crowley, D., Pavitt, J., *Cold war modern design ... op. cit.*, p. 52.

piani urbanistici non si affermarono come contributo al cambiamento strutturale della società. Dorfles aveva accantonato per vari anni la sua riflessione sul neobarocco per riprenderla quando il concetto riapparve nei dibattiti sull'architettura postmoderna e le sue contraddizioni (inclusa l'architettura brasiliana) tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Questo dibattito sull'architettura moderna non è stato ancora superato in Brasile, motivo per il quale Dorfles viene tutt'ora ricordato in questo Paese.