

Gillo Dorfles in una cantina di Lajatico, 2006. Foto di Fabrizio Garghetti

LA SCUOLA DELLE COSE 22

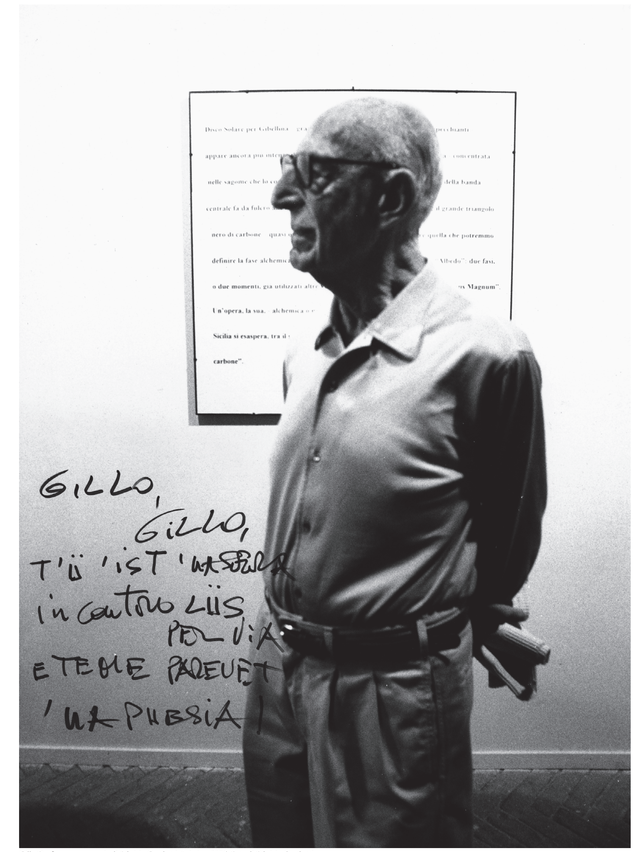
Anno IV, n. 22,
novembre 2025

Scuola delle Cose Lyceum

In questo numero hanno scritto
ACHILLE BONITO OLIVA
GINO DI MAGGIO
LUIGI SANSONE

●GILLO DORFLES, "SUL BORDO DEL PRECIPIZIO" ●ESSERE NEL PROPRIO TEMPO ●GILLO DORFLES HOMO UNIVERSALIS

Gillo Dorfles



Gillo Dorfles con una poesia di Fabrizio Garghetti, Lajatico, 2006. Foto di Fabrizio Garghetti

GILLO DORFLES HOMO UNIVERSALIS

Luigi Sansone

Avventurarsi nel mondo artistico di Gillo Dorfles per catalogare tutti i suoi dipinti, disegni, ceramiche e opere grafiche, per la pubblicazione del suo catalogo ragionato, è stata un'esperienza appagante che mi ha permesso di analizzare una notevole quantità di opere, e di conoscere e apprezzare sempre più la sorprendente varietà della sua singolare capacità inventiva nel delineare figure più o meno amorfe quali presenze enigmatiche emananti una costante componente di spiritualità.

Coltivare l'arte della pittura come un settore privato della propria vita, come un diario intimo in cui trovare, al di là del successo, piena personale soddisfazione, ha condotto Gillo Dorfles a comporre una copiosa serie di opere da quando aveva vent'anni fino a pochi giorni prima della sua morte, il 2 marzo 2018, poco più di un mese prima di compiere 108 anni.

La sua opera pittorica, come vedremo, presenta molteplici sfaccettature e sfugge a qualsiasi ingabbiamento in correnti e movimenti artistici; nei suoi lavori si possono identificare alcuni elementi metafisici, surrealisti, astratto-concreti, espressionisti, ma la peculiarità della sua poetica è soprattutto legata a un intimismo percettivo di sensazioni e intuizioni che egli ricava e immette nella realtà, da lui trasfigurata in colori e segni indagatori che penetrano a fondo in essa: è questa l'originale unicità di Gillo Dorfles.

I suoi primi dipinti rappresentano curiosi personaggi le cui espressioni e membra al confine tra i mondi animale e vegetale, oltre che umano, sembrano avere la funzione di captare, come antenne nello spazio, i rapporti di forza e le tensioni che regolano la vita. Queste creature tipiche della sua espressione artistica nascono, come lo stesso Dorfles ebbe modo di raccontarmi, da un substrato inconscio formatosi nell'adolescenza osservando alcuni disegni analoghi che suo padre si compiaceva di schizzare nelle pause della sua attività di ingegnere navale.

Nel 1934, dopo la laurea in medicina, specializzandosi in neuropsichiatria, Gillo Dorfles decide di dedicarsi alla critica d'arte e alla saggistica, e contemporaneamente realizza i suoi primi dipinti: composizioni fantastiche eseguite a tempera grassa all'uovo, una tecnica usata dai maestri del Trecento e Quattrocento e adottata in tempi moderni da pochi raffinati pittori come Giorgio de Chirico, Pietro Annigoni e Gianfilippo Usellini; ma ciò che più lo caratterizza è una sensibilità particolare al significato psicologico di ciascuna tonalità, qualità privilegiata che accentua il pathos dei suoi dipinti.

Alcuni anni fa, intervistato da Lea Vergine che gli chiedeva di parlare dei suoi esordi come artista, Dorfles raccontò: "Ho dipinto da sempre, si può dire. Al ginnasio facevo degli sgorbi sui margini dei libri di testo. Dico sgorbi, ma in realtà li tenevo da conto anche allora, e alcuni compagni li ammiravano molto; difatti erano originali. Ho continuato a disegnare finché ho fatto veri e propri quadri intorno ai vent'anni. A tempera, a olio. Li tenevo per me, aspettando il futuro".[1]

Dunque la passione per il disegno e la pittura scaturisce, come egli stesso afferma, da una innata "intima necessità": "Ho sempre desiderato di essere (o di fare?) il pittore. Più di qualsiasi altra cosa, e non pensando certo a successi, onori o guadagni che l'arte può decretare. È l'atto di disegnare e dipingere che è stato per me sin dall'infanzia qualcosa di quasi coercitivo e mi ha obbligato a riempire di sgorbi (o erano mirabili invenzioni?) le pagine dei miei libri scolastici, il legno dei duri banchi delle medie, la sabbia delle spiagge estive".[2]

Nel 1948, con Bruno Munari, Atanasio Soldati e Gianni Monnet, fonda il Movimento Arte Concreta con l'obiettivo di dare vita a un linguaggio artistico nuovo, in grado di assimilare e di superare le ricerche astratte europee dei decenni precedenti. Negli anni Cinquanta ha inizio l'attività teorica e critica di Dorfles, che si presenta decisamente rivoluzionaria rispetto agli assunti crociani ancora dominanti. La sua attenzione è rivolta soprattutto ai fenomeni comunicativi di massa, alla moda e al design, soffermandosi pur sempre sulla pittura, sulla scultura e sull'architettura moderna e contemporanea. Dagli anni Sessanta insegna estetica in diverse università italiane (Milano, Trieste, Cagliari). Moltissimi i riconoscimenti internazionali, sia come artista che come critico. Numerose le pubblicazioni dedicate alla sociologia dell'arte, alla critica dell'arte, dell'architettura e del design, molte delle quali tradotte nelle lingue principali.

"L'arte non riproduce il visibile, ma rende visibile ciò che non sempre lo è": questo noto pensiero di Paul Klee ben si addice all'arte di Gillo Dorfles. Infatti, accostandoci alla sua opera, notiamo subito, come sua particolarità e qualità sorprendente, la capacità di saperci coinvolgere in un mondo personale segreto, popolato da una ricerca di forme astratte e figure surreali che nascono con straordinaria creatività ed energia dal suo mondo interiore. Lo stesso artista affermava: "Dipingo quelle forme che mi ossessionano, che mi agitano dentro". La sua opera pittorica e grafica è tutta pervasa da una rara capacità di coinvolgere lo spettatore nel piacere di cercare e ritrovare in essa quel misterioso mondo interiore che è in ciascuno di noi.

Dorfles lo riconferma a chiare lettere nel dipinto *Vitriol*, che ebbi modo di ammirare per primo nel gennaio 2010 ancora fresco di pittura, così intensamente ispirato da sintetizzare tutta la sua opera intrigante e stimolante, e che ci riconduce all'essenza della vita, a percezioni lontane conosce e inconosce con sorprendente e compiaciuta curiosità. *Vitriol* ha un palese significato esoterico che svela la profonda spiritualità filosofica della sua ispirazione pittorica. Nelle ultime estati passate a Lajatico, il suo amato paese che sorge su un'altura circondata dalla campagna e da ondulate verdi colline, a pochi chilometri in linea d'aria da Volterra, Dorfles portava con sé da Milano telai, tubetti di colori e tutto il necessario per dipingere, e puntualmente ai primi di settembre altre tele con personaggi ironici e fantastiche composizioni erano pronte per entrare a far parte del suo mondo personale segreto.

Nell'estate del 2016 a Lajatico, l'ultima volta che Dorfles vi soggiorna, nella pace e serenità della sua casa realizza una serie di circa venti disegni dedicati a *Vitriol*, acronimo di "Visita interiora terrae, rectificando invenies occultum lapidem" (Visita l'interno della terra, rettificando troverai la pietra nascosta), un personaggio misterioso da lui creato già nel 2010. Questa espressione, derivante dall'esortazione "conosci te stesso", una massima filosofica e religiosa greca inscritta nel tempio di Apollo a Delfi, nell'alchimia ermetica indicava l'esigenza di scendere nelle viscere della "terra", cioè nel profondo dell'essere umano, per conseguire l'iniziazione, operando quella trasmutazione della materia in spirito che avrebbe permesso di conseguire l'immortalità e riportare alla luce la sapienza. Dorfles dunque ci invita a intraprendere un viaggio per addentrarci nel suo mondo creativo, fatto di presenze enigmatiche emananti una costante componente di spiritualità. Partendo dal dipinto *Vitriol* egli disegna una serie di volti che si introiettano in meandri sotterranei perlustrati da vari occhi che indagano alla ricerca dell'occulto mistero della verità. I volti-meandri scavano con la percezione di uno sguardo interiore nella certezza che *rectificando*, cioè usando la retta coscienza, si raggiungerà l'*occultum lapidem*, ossia la pietra filosofale della verità.

Il soggetto di *Vitriol* è sempre stato un punto fisso di ricerca spirituale nella mente di Dorfles, rielaborato in questi ultimi disegni dotati di un senso del colore e del segno che cattura l'osservatore in un intrico di linee significative e sorprendenti, creando questo personaggio con intensa partecipazione. Soprattutto quando disegna Dorfles sembra quasi un medium; l'ho visto alcune volte con la matita in mano senza mai staccare la punta dal foglio, quasi fosse ispirato da un mondo invisibile. È un mondo molto particolare quello di Dorfles, che penetra nel nostro spirito e non se ne stacca più. Così anche le sue prime opere degli anni Trenta, quando si ispirava a Rudolf Steiner e alla sua scuola. Sono opere quasi segrete, tra il metafisico e il surreale, realizzate con una tecnica pittorica molto raffinata. Raffinata, ovviamente, non solo sul piano della tecnica pittorica, ma anche dal punto di vista della costruzione e della composizione.

I dipinti del primo periodo si inseriscono armoniosamente in quella corrente fantastico-surreale che da Alberto Martini, attraverso le esperienze di Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, giunge fino al pittore triestino Arturo Nathan, del quale Dorfles apprezzava le doti pittoriche. Dorfles vedeva oltre, era molto più avanzato, aveva gli occhi aperti sulla cultura mitteleuropea: ecco perché, ripercorrendo tutto il suo lavoro, è possibile riscoprire le ragioni della sua autenticità di artista che ha sempre disegnato e dipinto, un'attività che non è mai stata un suo semplice passatempo.

Vitriol lo dimostra perché è un quadro, accompagnato poi da una serie di disegni, ma soprattutto è il diario di un viaggio durato nel tempo. Dorfles dunque ci invita a intraprendere un viaggio per addentrarci nel suo mondo creativo, fatto di presenze enigmatiche emananti una costante componente di spiritualità.

La ricerca della complessità umana che si disperde in molteplici, labirintiche sfumature ci riporta all'interesse di Dorfles per Franz Kafka, autore che scoprì per merito del triestino Bobi Bazlen, intellettuale raffinato ed eccentrico. I surreali personaggi di Dorfles, come quelli kafkiani, simboleggiano la difformità, l'essere fuori dai canoni, il disagio dell'uomo critico davanti a tutto ciò che è convenzionale e conformista.

"Attraverso la figurazione – affermava Dorfles – molto spesso si riesce ad andare al di là della propria 'conoscenza cosciente' per approdare a una sorta di 'figurazione dell'inconscio'. Indubbiamente molti miei disegni sono provenienti dall'inconscio, quindi, al di là della mia volontà di fare una figurazione determinata, succede molto spesso che si affaccino elementi figurativi che ovviamente derivano da uno stato di coscienza non razionalizzato".[3]

A partire dagli anni Ottanta le opere di Dorfles presentano una più ampia stesura del colore in compiaciuti accostamenti di tonalità definite e contrastanti che si potenziano a vicenda accentuando il loro cromatismo. Le sue ultime creazioni comprendono una cospicua serie di tecniche miste (pennarello, acrilico, acquarello) che Dorfles ha eseguito con rinnovata ispirazione e con una entusiastica ricerca di segni e colori. Vi ritornano i suoi tipici personaggi emblematici, alcuni ironici, altri indagatori, inquietanti o giocosi; in tutti risalta la freschezza nell'accostamento dei colori, nel fantasioso gioco delle linee che confermano la sua inesauribile creatività.

Finché un giorno la smemorata Atropo, sollecitata da Cloto e Lachesi, confusa e ingarbugliata in una fitta matassa di fili, riesce a trovare il filo della vita di Gillo e lo recide. Ma, come scrive Vittorio Sgarbi, "la morte l'ha colto vivo; l'ha avuta vinta lui, non lei. Gillo sta più in alto di tutti, e Dio non lo aspetta".[4] E ora Dorfles "con acuto sguardo d'aquila, / dall'alto domina e scruta / le segrete essenze della vita : / misteriose presenze soffuse nei suoi dipinti".[5] Come per ogni vero artista, anche per Dorfles valgono le parole che Georges Bataille scrisse sulla poetica di William Blake: "Tutta la sua vita ha avuto un solo significato: egli ha dato alle visioni del suo genio poetico la precedenza sulla realtà prosaica del mondo esteriore".

1. *La vita privata*, intervista di Lea Vergine in *Gillo Dorfles. Il pittore clandestino*, catalogo, a cura di M. Corgnati, Mazzotta, Milano 2001, pp. 194-195.
2. G. Dorfles, *Autoginstificazione*, in *Gillo Dorfles. Metamorfosi*, catalogo, a cura di L. Caramel, Fabbri, Milano 1988, p. 25.
3. *Vitriol. Disegni di Gillo Dorfles 2016*, catalogo, a cura di A. Colonetti e L. Sansone, La Triennale, Milano 2017, pp. 10-11.
4. V. Sgarbi, in *Tributo a Gillo Dorfles. L'artista segreto. Opere dal 1927 al 2016*, catalogo, Palazzo Comunale, Lajatico 2018.
5. F. Usellini, in *Gillo Dorfles. Catalogue raisonné*, a cura di L. Sansone, Mazzotta, Milano 2010, p. 449.

Lyceum
Scuola delle Cose

Editore
Associazione Lyceum - Scuola delle Cose, E.T.S.
Via Pietrasanta Mattarella 6
98060 Oliveri (Messina)
info@scuoladellecose.it

Direttore responsabile
Gino Di Maggio

Direttore editoriale
Nino Sottile Zumbo

Art director
Fayçal Zaouali

Redazione
Domenico Petrocoli

Coordinamento
Serena Vita

Nessuna parte di questo periodico può essere riprodotta senza il consenso scritto dell'editore

Registrazione Tribunale di Patti n. 132/21 - 24-ott-21 Finito di stampare nel mese di novembre 2025 presso la Litografia Bruno Piccola



Gillo Dorfles con la moglie Lalla e Giorgio Marconi all'inaugurazione della mostra personale alla Galleria Spaziotemporaneo di Milano, febbraio 1989. Foto di Fabrizio Garghetti

GILLO DORFLES, "SUL BORDO DEL PRECIPIZIO"

Gino Di Maggio

Con Gillo Dorfles ho avuto la fortuna di condividere un lungo periodo di frequentazione e conoscenza, facilitato sicuramente dalla circostanza che a Milano eravamo vicini di casa, nello stesso quartiere, e andavamo dallo stesso barbiere, un siciliano DOC di Canicattì che aveva il suo negozio in piazza Lavater, dove Gillo abitava. Capitava di vederci anche al ristorante "Non solo lesso", non lontano da casa, o perché ci andavamo insieme a mangiare, o semplicemente perché entrambi lo frequentavamo. Così come spesso succedeva di trovarci a bere un caffè al Bar-Torrefazione Ernani in corso Buenos Aires angolo via Omboni.

Negli anni Settanta lo conoscevo già di fama, e personalmente lo incontrai la prima volta quando organizzai alla Galleria Multhipla di piazzale Martini 3 le cene astro-gastronomiche di Daniel Spoerri. Gillo Dorfles, molto incuriosito, partecipò alla serata dell'Ariete. Da allora innumerevoli sono stati i nostri incontri, soprattutto dopo che ho aperto la Fondazione Mudima in via Tadino 26 con un programma dedicato all'avanguardia contemporanea sia delle arti visive, sia della musica, due settori della cultura di cui Dorfles si è sempre occupato nella sua vita.

È stato infatti un critico e storico dell'arte di rara e cristallina limpidezza, insegnando a tutti noi. Ed è stato lui stesso un "pictor optimus" (avrebbe sentenziato Giorgio de Chirico), cioè un protagonista della ricerca pittorica non secondario, anche se per una sua eccessiva forma di riservatezza lo abbiamo scoperto solo negli ultimi anni della sua lunga esistenza. Aveva ricevuto peraltro grandi riconoscimenti nella sua attività di professore di Estetica presso le Università degli Studi di Milano, Cagliari e Trieste, e parallelamente per la sua intensa attività di critico d'arte. È stato, per tutta la vita, un saggista d'eccezione. Elenco qui solo alcuni suoi scritti: *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, Lerici 1958; *Il divenire delle arti*, Einaudi 1959; *Ultime tendenze nell'arte oggi*, Feltrinelli 1961; *Il disegno industriale e la sua estetica*, Cappelli 1963; *Kitsch e cultura*, in "Aut Aut" 1963; *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta 1968; *Il divenire della critica*, Einaudi 1976; *Mode & Modi*, Mazzotta 1979…

Sono saggi che per la loro straordinarietà oggi possiamo definire storici. Hanno infatti avuto, e continuano ad avere, una notevole influenza nella nostra cultura. Il suo è stato un percorso intellettuale atipico nel panorama culturale italiano: secondo me, lontano dal crocianesimo imperante e molto più vicino al neopositivismo logico che si era sviluppato a Vienna all'inizio del secolo scorso. Un territorio culturale che gli apparteneva biologicamente, essendo nato a Trieste, allora sotto la dominazione austriaca. Sicuramente gli erano familiari studiosi come Wittgenstein, che aveva collaborato con Bertrand Russell, filosofo, logico, matematico e saggista britannico. Lontano da Benedetto Croce che a proposito dei neopositivisti, in tempo reale, nel 1909, nella sua *Logica come scienza del concetto puro* scriveva: "I nuovi congegni [della logica matematica] sono stati offerti sul mercato: e tutti, sempre, li hanno stimati troppo costosi e complicati, cosicché non sono finora entrati né punto né poco nell'uso. […] Se molti o alcuni adotteranno i nuovi congegni logici, questi avranno provato lo loro grande o piccola utilità. Ma la loro nullità filosofica rimane, sin da ora, pienamente provata".

Credo che il percorso culturale di Gillo Dorfles, ampiamente testimoniato dai suoi scritti, sia lontanissimo da questo modo di pensare che, contrariamente a quanto si possa credere, è ancora largamente diffuso nella cultura italiana, anche tra noi più contemporanei. Egli è stato, nel suo tempo, un cavaliere quasi solitario della cultura italiana.

Prima di lui mi piace ricordare un signore che si chiamava Carlo Cattaneo, oggi dimenticato, e insieme a lui, o quasi, Maria Montessori, pedagogista e medico, Antonio Banfi, filosofo e studioso politico, e a lui contemporanei, Ludovico Geymonat, filosofo, matematico, storico della filosofia ed epistemologo, Nicola Abbagnano, filosofo e storico della filosofia, e naturalmente Norberto Bobbio, uno tra i nostri più importanti pensatori.

Nei suoi scritti Gillo Dorfles usava un linguaggio abbastanza insolito nel panorama italiano. Sobrio, asciutto, totalmente privo di fronzoli sia letterari che filosofici. Quasi privo di strutture metaforiche, andava diritto al bersaglio. Le sue critiche non erano mai edulcorate dal bon-ton o dalla pur minima ambiguità nel giudizio. "L'arte non prescinde dal tempo per esprimere semplicemente lo spirito della storia universale, bensì è connessa al ruolo delle mode e a tutti gli ambiti del gusto".

Qualche mese prima di spegnersi mi parlò di un progetto che gli sarebbe piaciuto realizzare e mi chiese di parlarne con Nanni Balestrini, che lui aveva in gran grande stima. Ci chiedeva di organizzare una tavola rotonda con pochi partecipanti per discutere la situazione dello stato del mondo. Mi suggerì naturalmente anche il titolo che era, come si usa dire, già di per sé l'intero programma, "Sul bordo del precipizio". Chiunque mi avesse chiesto la stessa cosa, avrei pensato che mi stava prendendo in giro, ma quello non è mai stato nello stile di Gillo Dorfles. Il vecchio saggio era evidentemente molto preoccupato e vedeva, con largo anticipo, ciò che noi non riuscivamo ancora a capire. Non siamo riusciti a organizzarla, quella tavola rotonda, e molto me ne dolgo.

Voglio chiudere questa breve nota con un ricordo personale. Mi piaceva vederlo camminare spedito in corso Buenos Aires, magari per andare a prendere la metro, come ha sempre fatto. Fendeva l'aria come la lama di un coltello, era, come si dice,

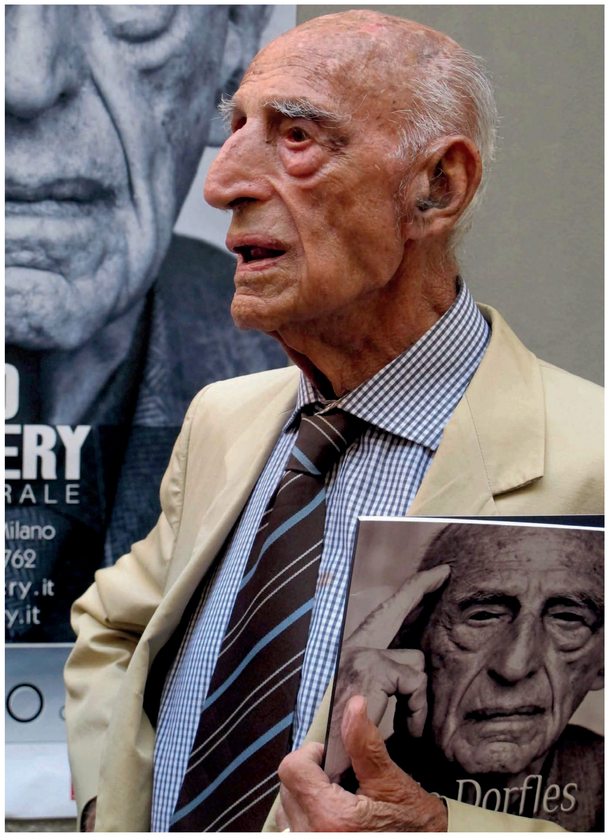
ESSERE NEL PROPRIO TEMPO

Achille Bonito Oliva

Essere nel tempo significa vivere il proprio tempo. Cogliere lo *Zeitgeist* che segna l'epoca del vissuto. L'artista nel movimento eccellente del processo creativo lo coglie nella sua interezza. Scavalcando il presente e cavalcando il futuro, Gillo Dorfles nel suo sguardo ciclopico, in un'avventura esistenziale all'intreccio tra arte e critica, momento sintetico e momento analitico, ha colto pienamente lo spirito del XX secolo. Nella pratica solitaria di pittore e sodale del gruppo MAC e in quella lungimirante di critico con una produzione saggistica riguardante il kitsch, l'architettura, il design, la musica, il teatro, la moda e il costume, il sistema dell'informazione. Tutto dal 1930, data delle sue primissime opere, a oggi.
L'area culturale in cui opera Gillo Dorfles è quella che considera il linguaggio come uno strumento di transizione, di passaggio da un'opera all'altra, da uno stile all'altro. Se l'avanguardia, in tutte le sue varianti del secondo dopoguerra, si sviluppava secondo l'idea evoluzionistica del *darwinismo linguistico* che trovava i suoi antenati fissi nelle avanguardie storiche e in una visione anch'essa lineare della storia come progresso e superamento delle antinomie, Gillo Dorfles invece opera fuori da queste coordinate obbligate, seguendo un atteggiamento nomade di reversibilità di tutti i linguaggi del passato, assecondata da una nuova nozione di storia ribaltata in post-storia non garantita da alcun sistema di previsione.
La smaterializzazione dell'opera e l'impersonalità esecutiva trovano un loro superamento nel ripristino della manualità, nel piacere di un'esecuzione che reintroduce nell'arte la tradizione della pittura. Gillo Dorfles ribalta l'idea di un progresso dell'arte tutto teso verso l'astrazione concettuale. Afferma la possibilità di non considerare come definitivo il tragitto lineare dell'arte precedente mediante atteggiamenti che considerano anche quei linguaggi in passato abbandonati.
Recupero non significa identificazione ma capacità di citare la superficie dei linguaggi ripresi. Nella consapevolezza che in una società di transizione, verso una stabilizzazione indefinibile, è possibile adottare soltanto una mentalità nomade e transitoria. Se è in crisi il positivismo filosofico che ha permeato e determinato lo sviluppo della civiltà occidentale, accelerando le trasformazioni sociali e produttive in termini di sperimentazione tecnologica, allora è in crisi anche l'isteria del nuovo, tipica dell'avanguardia tradizionale, portato culturale di tale filosofia.
Crolla così l'ottimismo storicistico dell'avanguardia, l'idea di progresso insita nelle sue sperimentazioni di nuove tecniche e nuovi materiali. Gillo Dorfles opera con un'attenzione policentrica e disseminante, che non si pone più in termini di contrapposizione frontale ma di attraversamento incessante di ogni contraddizione e di ogni luogo comune, anche quello di una originalità tecnica e operativa. Sostanzialmente le neoavanguardie hanno creduto nel principio della dialettica, nella possibilità dell'arte come superamento e conciliazione delle contraddizioni e delle differenze. Gillo Dorfles opera invece in un'area indefinita che accomuna gli artisti non per tendenze e affinità linguistiche, bensì per atteggiamento e filosofia dell'arte che punta sulla propria centralità e sul recupero di una sua ragione interna, esaltane dalla coscienza felice dell'arte precedente. Questa trovava il valore del proprio operato nel coerente e orgoglioso sviluppo dagli antenati linguistici e ideologici delle avanguardie storiche.
Gillo Dorfles non vanta il privilegio di una genealogia a senso unico, ma di una, invece, aperta a ventaglio su antenati di diversa estrazione e provenienza storica: Bauhaus, Paul Klee, Kandinsky, Max Bill. In dialogo con compagni di strada come Luigi Veronesi, Atanasio Soldati, Gianni Monnet e Bruno Munari. Non esiste soltanto l'astrazione alta delle avanguardie storiche, ma anche un gusto proveniente dalla pratica artigianale e dalle arti minori: ceramiche e design di gioielli. Gillo Dorfles ha compreso che il tessuto della cultura cresce non soltanto verso l'alto ma si sviluppa anche verso il basso, attraverso l'autonomia di radici antropologiche che tendono comunque tutte ad affermare la biologia dell'arte, l'esigenza di una creatività tesa a fondare la propria esperienza come luogo della seduzione e della mutazione.
Favorita da un contesto culturale estremamente stratificato, teso a restituire non soltanto gli astratti furori dell'immaginario ma anche le tangenze linguistiche e sociali di una condizione più generalmente antropologica, l'immagine nuova, nel suo procedimento metaforico e metonimico (cioè come "trasferimento" di significato o come "slittamento" di esso tra la parte e il tutto), ha trovato nella storia dell'arte, nella storia degli stili, il suo ambito naturale.
Il tessuto della nuova produzione artistica è attraversato da una cifra di soggettività, che non va intesa come sintomo autobiografico e privato ma come rispondenza dell'arte a motivi individuali, depurati dell'uso di un linguaggio consapevole e controllato. Il linguaggio non è mai la spia di una condizione totalmente soggettiva, bensì il tramite avvertito e ironico per costruire organismi autonomi di una visione che trova dentro di sé il piacere della propria presenza e le ragioni della propria persistenza. Persistenza ed emergenza sono i caratteri della nuova immagine, intesi come possibilità da una parte di riprendere i procedimenti tradizionali dell'arte, la felicità costante che la sorregge, e dall'altra di effettuare scarti e differenze rispetto agli esiti precedenti. L'arte di Gillo Dorfles riscopre il piacere di un'aperta inattualità, fatta anche del recupero di linguaggi, posizioni e metodologie appartenenti al passato (*Madre dei santi, immagine della città suprema, del sangue incorruttibile conservatrice*, 1992).
La caduta della parola politica e del dogma ideologico ha prodotto il superamento della superstizione di un'arte come atteggiamento progressista. Gillo Dorfles ha compreso come progressismo significhi alla fine progressione, evoluzione interna del linguaggio, lungo linee di fuga speculari alla fuga utopica dell'ideologia. Se l'arte precedente pensava di partecipare alla trasformazione sociale mediante l'espansione di nuovi procedimenti e di nuovi materiali, tramite la fuoriuscita dal quadro e dal tempo statico dell'opera, quella attuale tende a non farsi illusioni all'esterno di sé e a tornare sui propri passi.
Naturalmente questo non significa chiusura nella cornice del quadro. La sensibilità dell'opera richiama, dentro il campo del linguaggio, gli echi dell'esterno, piega alle ragioni dell'arte motivi, accidenti spaziali e temporali, mediante anche installazioni di pittura, collage e disegno.
Tale procedimento è favorito dalla frantumazione dell'idea unitaria dell'opera, proiezione della frantumazione di ogni visione unitaria del mondo. Alla superbia totalizzante dell'ideologia faceva riscontro la superbia compatta dell'opera d'arte, che conteneva dentro di sé modelli di trasformazione simbolica del mondo. Ora tale superbia è caduta e l'artista non intende preservare pateticamente il mito di una compattezza impossibile e impraticabile.
Lavorare sul frammento significa privilegiare le vibrazioni della sensibilità a discapito di una tenuta ideologica monolitica. Tali vibrazioni sono necessariamente discontinue, portano Gillo Dorfles verso un prodotto fatto di molti accidenti linguistici, fuori dalla coerenza logica della poetica. Il frammento è il sintomo di un'estasi della dissociazione e anche il segno di un desiderio di continua mutazione.
Questo è possibile quando l'artista torna alla centralità dell'arte. Allora l'opera diventa il punto di confluenza degli spostamenti della sensibilità. Ma la sensibilità non esclude l'emozione della mente, non taglia fuori la tensione dell'intelligenza e della cultura. Infatti l'opera coagula dentro di sé anche la memoria culturale e visiva di altre opere, ma non come citazione, bensì come aderenza mobile e slittante verso moduli linguistici precedenti.
Il frammento indica la possibilità di un'immagine che si costruisce a balzi, fuori dalla retta del progetto e dentro il sentiero accidentato di una storia dell'arte aperta a ogni ripresa. Se è caduto l'imperativo ideologico, è caduta anche la preclusione verso modelli linguistici superati. La ripresa non significa identificazione ma possibilità di un duetto e di un duello attraversati anche dalle collisioni di linguaggio. Il frammento apre la possibilità di tenere l'opera sotto il segno di una sana volubilità. Gillo Dorfles assume l'immagine come coagulo di molti flussi, come emergenza di male spinte che guidano l'impulso creativo. Essa diventa il nuovo soggetto dell'opera: l'artista è il tramite attraverso cui transita la sensibilità che, nei suoi spostamenti, porta all'opera e al risultato. Questa, nella sua persistenza finale, è il frutto di una elaborazione che trova l'etica di un tempo di esecuzione perduta nei procedimenti dell'arte concettuale (*Composizione con cornucopia*, 1942-1947, *Composizione su tromba*, 1945, *Composizione in giallo e viola*, 1950, *Tre rossi*, 1951).
La discontinuità della sensibilità comporta anche la produzione di immagini diverse, legate tra loro da una pratica che non è mai ripetitiva. Esse assumono i travestimenti della figurazione, del segno astratto, l'opulenza della materia e del colore, senza mai assestarsi in una cifra standardizzata. L'opera risponde sempre all'esigenza dell'occasione irripetibile, perché irripetibile è la relazione mobile dell'artista con i propri strumenti espressivi. Come in *2 forme glaciali* (1935), in *Larve azzurre* (1937) e in *4 figure somotiche* (1939).
Anche tale carattere rende l'opera inattuale, nel senso che non può mai rappresentare l'artista al presente, semmai diventa sintomo di una frantumazione sensibile del fare artistico. Descrizione e decorazione sono cifre che adornano l'opera portandola fuori dal luogo obbligato di una funzione a senso unico.
La descrizione è il portato di una tensione che tende a presentarsi nel tono dell'affabulazione, di una cordiale esplicitezza che vuole catturare l'attenzione esterna a sé. La decorazione è il segno di uno stile che trova nell'astrazione e nella ripetizione di motivi leggeri il modo di creare un campo di fascinazione e di indeterminazione che non vuole imporre il proprio senso.
In entrambi i casi consumare l'immagine non ha i caratteri tradizionali. Se è sempre il risultato di una condensazione simbolica, il portato di un'idea che si traveste dietro la figurazione che assume, nel lavoro dell'ultima generazione essa non condensa dentro di sé un significato forte, non veicola un senso esplicito: è un'immagine stordita, che non esibisce più superbamente sedimentazioni legate a una condizione eccezionale, ma l'aspetto dichiarativo di una presenza minore. La minorità è una qualità esplicita del lavoro creativo, il frutto di una mentalità sgombra ormai da qualsiasi superstizione: *Composizione IX* (1952) e *Composizione turchese* (1955).
L'opera non ha voluntamente carattere, non ha atteggiamenti eroici, non rimanda a situazioni esemplari, bensì presenta piccoli eventi legati alla sensibilità individuale e circoscritti a peripezie che vivono sempre sotto il segno dell'ironia e del sottile distacco.

La lingua perduta

La nuova arte dunque si prende da sola in contropiede, trasgredendo l'attesa che deriva dal suo consueto funzionamento, quello di veicolo del senso. Invece ora acquista l'arbitrio di essere capriccio, descrizione di stati interni della sensibilità, che non significa però condizione psicologica. Una componente di ironia sostiene la sua presenza, in senso esplicito e in senso implicito. Il dato esplicito è dato da una miniaturizzazione dell'evento presentato, dal mettere l'opera al servizio di una microsensibilità che non drammatizza ormai su niente, perché manca l'energia storica per farlo. Un sano esaurimento storico ha deputato il linguaggio da ogni valenza simbolica a favore di un uso scorrevole e intercambiabile.
Il dato implicito è dato dall'impiego dell'opera come luogo di continui slittamenti del significato, una catena inarrestabile che segue il viaggio dell'immagine attraverso peripezie leggere e intense. L'ironia scatta proprio nell'inversione prodotta da una posizione tradizionalmente metaforica a una più specificamente metonimica, destituita così della sua valenza simbolica. L'immagine viene impiegata attraverso una neutralizzazione del suo significato forte, come occasione di una rappresentazione in cui l'astratto e il figurativo si pareggiano (*My words fly up. My thoughts remain below* e *Words without thoughts never to heaven go!*, 1989).



Gillo Dorfles all'inaugurazione della sua mostra personale *Una vita per l'arte* presso la Milano Art Gallery, 2012. Foto di Fabrizio Garghetti

termina ora la possibilità di un significato precario e instabile, costruito secondo una catena contigua di segni che non funzionano però secondo una prevedibile e rigida meccanica.
In tal modo il significato viene stordito, attuato, reso relativo, relazionato ad altre sostanze semantiche che galleggiano dietro il recupero degli innumerevoli sistemi di segni. Da qui una sorta di dolcezza dell'opera che non parla più perentoriamente e non erge le proprie spoglie sulla fissità ideologica, ma si scioglie nello strabismo di molte direzioni. Le molte direzioni sono anche quelle del linguaggio e dei suoi luoghi di recupero, che ormai non possono più essere circoscritti, perché sottoposti a una caccia, a un intenso corteggiamento senza privilegi e preclusioni. La nuova arte attinge nei depositi di una riserva inesauribile e continua dove astratto e figurativo, avanguardia e tradizione vivono l'intreccio di molti incontri.
L'arte ha scelto definitivamente l'ambito della rappresentazione, abolendo il riferimento concreto a dati reali o sostituendo alla naturalezza dei materiali, direttamente introdotti nella scena dell'arte, l'artificio di materiali strettamente pittorici.
La riduzione della fisicità materiale dell'opera e il suo orientarsi verso strumenti più legati alla tradizione dell'arte nascono dalla considerazione di un'emergenza storica che non permette di farsi illusioni circa la capacità espansiva fuori dalla cornice. Dalla sua specifica condizione della creatività artistica.

Ottica del caleidoscopio

La forza mitica dell'arte perde volutamente la propria tensione monolitica a favore di un'immagine intensa e nello stesso tempo deconcentrata, slittante attraverso la superficie dello stile dei vari linguaggi recuperati. La nuova arte recupera l'ambivalenza del gioco poetico secondo la definizione di Martin Heidegger (*Hölderlin e l'essenza della poesia*): "La poesia ha l'aspetto di un gioco e tuttavia non lo è. Il gioco riunisce sì gli uomini, ma così che ciascuno vi si dimentica".
L'arte fa scelto definitivamente l'ambito della rappresentazione, abolendo il riferimento concreto a dati reali o sostituendo alla naturalezza dei materiali, direttamente introdotti nella scena dell'arte, l'artificio di materiali strettamente pittorici.
La riduzione della fisicità materiale dell'opera e il suo orientarsi verso strumenti più legati alla tradizione dell'arte nascono dalla considerazione di un'emergenza storica che non permette di farsi illusioni circa la capacità espansiva fuori dalla cornice. Dalla sua specifica condizione della creatività artistica.

Ottica del caleidoscopio

La forza mitica dell'arte perde volutamente la propria tensione monolitica a favore di un'immagine intensa e nello stesso tempo deconcentrata, slittante attraverso la superficie dello stile dei vari linguaggi recuperati. La nuova arte recupera l'ambivalenza del gioco poetico secondo la definizione di Martin Heidegger (*Hölderlin e l'essenza della poesia*): "La poesia ha l'aspetto di un gioco e tuttavia non lo è. Il gioco riunisce sì gli uomini, ma così che ciascuno vi si dimentica".
L'arte ha