

## GILLO DORFLES. ESSERE NEL 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 della informazione. Tutto dal 1930, data delle sue primissime opere, ad oggi. L'area culturale in cui opera Gillo Dorfles e 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, tipico 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, esulante della coscienza felice dell'arte precedente. Questa trovava il valore del proprio operato nel coerente e orgoglioso sviluppo degli 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, Kandinskij, Max Bill. In dialogo con compagni di strada come Veronesi, Soldati, Monnet e Munari. Non esiste soltanto l'estrazione alta delle avanguardie storiche, ma anche un gusto proveniente dalla pratica artigianale e dalle arti minori: ceramica 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 una aperta inattualità fatta anche del recupero di linguaggi, posizioni e metodologie appartenenti al passato (*Madre dei santi immagine della città superna 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 ad 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 osmotiche* (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 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 comunque 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 una 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, il frutto di una mentalità sgombra ormai da qualsiasi superstizione: *Composizione IX* (1952) e *Composizione turchese* (1955).

L'opera non ha volutamente 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 depurato 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 below* e *Words without thoughts never to heaven go!*, 1989).

Tutto diventa occasione segnica, in un'ottica che mette continuamente il linguaggio senza dislivelli in orizzontale. Privare di significato il linguaggio significa sempre qualche cosa, in questo caso è il sintomo di una mentalità che non pratica più alcuna preferenza, ma tende a considerare la lingua della pittura interamente interscambiabile. Ciò mette al riparo da ogni fissazione e da ogni mania a favore di una pratica della volubilità come valore.

Se ogni linguaggio ha una sua esemplarità interna, una valenza connotante, lo svuotamento ora perpetrato produce una destituzione ideologica, conseguente e consequenziale a tale atteggiamento.

L'opera si presenta con un risultato volutamente disomogeneo, aperto al colore, alla materia, al segno figurativo come a quello astratto. Il principio di piacere sostituisce il principio di realtà inteso come economia gratificante del lavoro artistico. L'opera diventa il luogo di una rappresentazione opulenta che non gioca più al risparmio, ma allo spreco, che non riconosce più una riserva privilegiata a cui attingere.

La continuità di stili diversi produce una catena di immagini operanti tutte sullo spostamento e sulla progressione, che non è mai progettata, ma fluida, a balzi e a scarti improvvisi. In ogni caso l'immagine oscilla sempre tra invenzione e convenzione. La convenzione è il momento di assunzione del linguaggio come stile, in cui l'artista recupera non il senso, bensì il segno, il livello di superficie.

L'invenzione scatta attraverso la contiguità e l'accostamento imprevedibile di differenze linguistiche e di assonanze contrastanti che non suscitano dissonanze o lacerazioni, non determinano campi di perturbazione visiva, ma fondano la possibilità di un'emergenza inattesa, attraversata e movimentata da una

sensibilità leggera.

L'opera è un microevento che parte sempre più dall'interno dell'immagine, centro di irradiazione della sensibilità. L'invenzione non è dunque esplicita, eclatante e platealmente linguistica, ma trova il suo momento di originalità nell'evidenziamento di latenze sentimentali, culturali, concettuali condensate sotto tali accostamenti e contiguità.

Un ulteriore livello di internazionale convenzionalità sta nell'impiego di un linguaggio visivo, legato all'uso del segno, del disegno, del colore dello spazio pittorico, e nella considerazione dello spazio esterno come un potente luogo di estensione, in cui rimbalzano, senza che ci siano punti privilegiati, i frammenti dell'opera.

Ma l'opera non è un mosaico di forme, resta sempre come risultato un'immagine. La forma per definizione condensa dentro di sé, in un'unità inestricabile, idea e segno visivo, mentre l'immagine è la metamorfosi del concetto che prende le sembianze di figure seppure differenziate tra loro.

L'opera scivola verso direzioni multiple, che si incrociano tra loro, liberando energie talvolta contrapposte ad altre suscitate contemporaneamente. Ciò crea una comica alterazione della metafora, del senso che si traveste attraverso l'immagine. L'alterazione funziona nel verso di un'attenuazione del significato, nello spostamento della sua carica verso l'inerzia metonimica.

Per favorire tale processo di alleggerimento, l'immagine utilizza una tensione tutta giocata su una peripezia di piacere, fatta di mobilità e di piccole attenzioni. L'attenzione non significa certamente prudenza o accortezza, bensì capacità di cogliere le relazioni e i nessi tra i vari caratteri che l'opera assume.

Infatti l'opera ha una sua volubilità interna costruita secondo un volubile impiego del linguaggio secondo frammenti che poi costituiscono l'organica costellazione finale. Così vari climi la abitano, caldo e freddo, metrico e astratto, diurno e notturno, in un attraversamento simultaneo e compenetrato. L'opera finalmente perde la sua compostezza tradizionale, la rigidità stilizzata di un'arte come unità ideale. Ora invece è affollata di tensione di diverse provenienze, non spiegabili secondo la compostezza della



poetica. Se porta un senso è quello di un'attenzione disseminata, di una sensibilità che ruota a ventaglio per favorire molte disattenzioni.

L'uso della metonimia permette all'immagine di assumere un senso, mobile che sorge progressivamente dall'economia interna del linguaggio mediante assonanze visive e passaggi di segni che fondano l'opera come campo che, per definizione, poggia il suo valore sulla potenzialità di relazioni mobili. L'accentuazione del carattere slittante determina 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 ad una caccia, ad 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 nell'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».

Se l'arte per alcuni decenni aveva praticato il lungo camminamento dell'utopia, i radiosi percorsi dell'ideologia, e possedeva dunque la coscienza facile della propria marginalità, ora finalmente è approdata nel vicolo cieco, eppure dilatabile, continuamente proiettata sul proprio circolare percorso. Gillo Dorfles ha frantumato gli occhiali che gli proteggevano la vista, la lente che gliela rendeva unitaria, per accedere invece a uno sguardo frammentario e delirante, relativo e indifferente, attraverso cui appiattire il proprio sguardo.

Gillo Dorfles scende finalmente dalla propria torre di controllo per accedere ad un posto di vista mobile. Da qui non sono possibili progetti sul mondo e nemmeno l'uso di modelli che si pongano come centro di misura del proprio operare. L'arte di Gillo Dorfles è passata ad un'arte della rappresentazione, in quanto denuncia volontariamente e con grande naturalezza l'impossibilità di darsi come misura di sé e del mondo.

La rappresentazione diventa lo strumento attraverso cui l'arte attuale con felice umiltà prende atto dell'esaurimento storico di ogni pretesa, quella di darsi quale progetto e unità di misura volutamente attratta, di ogni possibile operare. La tradizione pura e semplice delle avanguardie nascondeva ancora questa speranza.

Gillo Dorfles opera nel ritrovamento di una salutare incertezza, fuori dalla superstizione di riferimenti ancorati a una sicura tradizione. Egli è dunque un nichilista, nel senso nietzschiano della parola, svincolato da ogni centralità quanto a riferimenti, perché tutti i riferimenti sono possibili liberato com'è dal tradizionale bagaglio di disperazione che accompagna l'uomo quando perde la certezza della ragione pronta a spiegare ogni contraddizione e a riportarlo nell'alveo sicuro della motivazione. Se il nichilismo di Nietzsche è la situazione in cui l'uomo rotola via dal centro

verso la x, allora Gillo Dorfles è il nichilista compiuto, colui che versa nella condizione sufficiente e rassicurata di chi non si sente in perdita, ma in movimento. Il movimento è sempre il sintomo di un dinamismo, di un salutare spostamento verso l'incognita. In precedenza l'incognita era sempre l'inconosciuto, la parte oscura da rimuovere, la dimensione di una perenne insicurezza. Il nichilista compiuto in questo caso utilizza l'energia dell'arte per meglio rotolare.

Perché ciò avvenga, è necessario disarmarsi da qualsiasi ancoraggio e direzione, muoversi fuori dal privilegio di ogni centralità e semmai secondo percorsi laterali e minori. Un movimento attivo sostiene l'operare dell'artista attuale che rotola felicemente sotto il peso della propria opera, appesantito dalla materia della pittura e nello stesso tempo alleggerito dal peso di credenze lineari e bloccanti. L'incognita della x è il campo indefinito di molte esplorazioni.

Come nichilista compiuto Gillo Dorfles procede con attenzione verso il particolare con il piacere di una perdita, quella di una visione d'insieme delle cose. La rappresentazione di questa condizione avviene proprio attraverso la rifondazione di un modulo narrativo che procede per frammenti e messa a fuoco di particolari minimi. L'immagine è il portato di una trama sentimentale legata a condizioni emotive estremamente precarie: un soggetto dolce abita l'immagine pittorica di Gillo Dorfles. La dolcezza in questo caso segnala un'identità che non ha motivi di forte affermazione nel sociale e che ritrova nell'arte la possibilità di un accento senza declamazioni. La mancanza di un punto di vista unitario determina l'ulteriore conquista di questo stato che, perciò, tende a manifestarsi in maniera eclettica. L'eclettismo è un ulteriore carattere di tale identità dolce, della condizione dell'artista attuale che con la propria opera tende a neutralizzare le indifferenze, ad annullare il varco tra i diversi stili e la distanza tra passato e presente.

Temperature culturali differenti s'incrociano tra loro e fondano un'immagine composta che spinge in molte direzioni, secondo un sistema mobile di relazioni spaziali. Una costellazione di segni aperta verso punti di forza differenziati abita lo spazio dell'opera,

costruita fuori dall'idea di progetto e dentro invece una calibrata aggregazione di elementi che sposta continuamente l'immagine verso slittamenti e perdite del senso. Perché se l'artista è il nichilista compiuto, allora anche l'opera compie il suo tragitto verso l'incognita.

In una situazione di catastrofe generalizzata non sembra possibile la ripresa di vecchie identificazioni (sperimentazione-progresso; figurazione-repressione e regresso), in quanto è entrata in crisi proprio l'idea di progresso legata a una cultura storicistica, che ha attraversato abbondantemente anche le posizioni della sinistra, in particolare quella comunista amendoliana. Quale fiducia nel futuro visto che non esiste più un progetto o un modello di trasformazione sociale e visto che lo svolgimento della storia non è il perbenisticamente lineare?

La rottura degli equilibri tettonici della storia è avvenuta senza preavvisi e ci ha trovato senza mezzi di soccorso adeguato e senza personale addestrato, in quanto è saltato anche il sistema delle previsioni. E se non ci sono previsioni e preavvisi, come è possibile rifugiarsi dietro l'alveo materno dello sperimentalismo? Il problema non è quello di combattere la storia all'arma bianca o con strumenti inadeguati o con armi improprie, bensì quello di allargare gli spazi della creazione, dilatando l'ottica di revisione della cultura e ribadendo la specificità operativa dell'arte.

Il manierismo nel Cinquecento ha dimostrato che è possibile utilizzare ecletticamente la grande tradizione del Rinascimento attraverso un uso laterale: la citazione della prospettiva rinascimentale. Un uso frontale avrebbe avuto il significato di una nostalgia e un desiderio di restaurazione antropocentrica in un momento storico che invece aveva messo in crisi la centralità della ragione, esaltata proprio dalla precisione geometrica della prospettiva. L'artista manierista invece ne fa un uso obliquo e arrovellato, mediante una citazione che ne decentra il punto di vista privilegiato.

#### *Ideologia del traditore*

L'«ideologia del traditore» presiede l'opera manierista nell'arte e negli altri campi della creazione culturale e scientifica,

un'ideologia che privilegia la lateralità e l'ambiguità. Gillo Dorfles riprende questo tipo di sensibilità attraverso modelli linguistici che vengono citati non nella loro purezza iniziale, ma attraverso una contaminazione che ne evita ogni tono celebrativo e apologetico, che significherebbe sempre identificazione e impossibile regressione.

Questa ambiguità è la sostanza che sostiene anche l'opera di Gillo Dorfles, che oscilla tra comico e tragico, tra 'piacere e pena', tra l'eroticismo della creazione e l'orizzontalità cumulativa della realtà. Il nichilismo è dunque la giusta posizione di partenza dell'artista, ma un nichilismo attivo che recupera Nietzsche senza disperazione. Il piacere dunque di rotolare dal centro verso la x, senza aggrapparsi ad impossibili ancoraggi, ma anzi scivolando su tutti i pendii della cultura mediante slittamenti capaci di aumentare il potere di contaminazione dell'opera. Gillo Dorfles non intende perdersi dietro l'omologazione di un linguaggio uniforme, quanto piuttosto recuperare anche un'identità corrispondente al *genius loci* che abita la sua particolare cultura.

Ora l'identità non si misura con parametri esterni, ma con strumenti tutti interni al lavoro dell'arte. E se per gli artisti europei e italiani tale identità affonda in un tessuto culturale che viene da molto lontano, con un passato familiare, per gli artisti americani il recupero attraversa un passato sempre familiare (la tradizione delle neoavanguardie) e un altro più mitico e lontano che trova le proprie radici nella storia dell'arte europea. Ma tutto questo non è alienante, in quanto la specificità della citazione è proprio quella di permettere il recupero di modelli lontani senza alcuna identificazione. Sicuramente quello che unisce le varie esperienze creative è il superamento, attraverso un uso eclettico, delle manichee divisioni tra astratto e figurativo.

Il figurativo non è il sintomo di uno sguardo superbamente frontale, che punta ottimisticamente sulla capacità di decodificare il mondo, piuttosto lo fa sulla capacità di piegare l'immagine verso il figurabile, verso una potenzialità espressiva capace di scardinare la sicurezza figurativa in frammenti che rimandano alla caratteristica attitudine di macinare il passato.

Rimasticare il passato ma senza gerarchie. Gillo Dorfles lo fa

nell'ottica del presente, senza dimenticare di vivere in una società di massa attraversata dalla produzione di immagini dei media. L'artista infatti contamina frequentemente vari livelli della cultura, quello alto delle avanguardie storiche e di tutta la storia dell'arte e quello basso derivante dalla cultura popolare proveniente anche dall'industria culturale.

Questo tentativo nasce dall'urgenza di unificare i livelli scollati della cultura, di portare a combustione completa le separatezze su cui hanno operato precedentemente gli artisti delle neoavanguardie, che credevano di poter proseguire sulla linea di sperimentazione segnata dalle avanguardie storiche, garantita dal progressismo politico di queste. Ora che è saltata ogni garanzia, Gillo Dorfles procede individualmente attraverso tutti i territori della cultura, sfidando ogni senso della misura e dello stile. D'altronde un'ottica fenomenologica aveva presieduto il lavoro creativo delle precedenti generazioni, portandole al recupero di materiali quotidiani e banali, depurati dalla loro funzionalità e valore d'uso. Questa ottica fenomenologica viene accentuata dall'ultima generazione di artisti che la usano non verso i materiali e le tecniche compositive, bensì verso l'inattualità della pittura e di tutti i suoi stili, quegli stili che precedentemente avevano costituito motivo di dibattito tra le avanguardie, in quanto sintomi di posizioni non soltanto culturali, ma anche politiche.

L'accentuazione dell'ottica fenomenologica è il portato di un processo di de-ideologizzazione facilmente riscontrabile in tutti i campi dell'attività culturale. Nell'arte tale ottica porta gli artisti a superare l'inattualità degli strumenti espressivi, proprio perché è venuta meno la fiducia nel valore della sperimentazione. Ora la pittura riacquista il senso di una sperimentazione non astratta e impersonale, ma concreta e individuale, misurabile dall'intensità del risultato.

Tutti gli stili della pittura vengono così macinati nella pratica creativa che agisce fuori da ogni facile identificazione tra lo stile dell'opera e quello dell'artista. Come Gillo Dorfles nella sua esistenza quotidiana vive una situazione all'incrocio di molte possibilità e potenzialità esistenziali, così l'opera, conseguenza del suo lavoro, si realizza mediante un intreccio di riprese e rimandi che

frantumano la superba e purista unità di una visione d'insieme dell'arte e del mondo.

In definitiva Gillo Dorfles utilizza un'ottica frammentaria e felicemente precaria, resa indifferente dal superamento di punti di vista privilegiati, che permette all'opera di acquistare un ventaglio di possibilità espressive, una ricchezza di motivi che la portano verso una complessità, questa sì veramente sperimentale nel senso che saggia un intreccio stilistico fatto di elementi astratti e figurali, fuori dalla divisione degli stili.

Cultura alta e cultura bassa trovano una saldatura tra loro, favorendo un rapporto di cordialità tra arte e pubblico, accentuando il carattere di seduzione dell'opera e il riconoscimento della sua interna ed intensa qualità.

Gli stili della pittura sono recuperati come una sorta di *objet trouvé*, spaesati dai loro riferimenti semantici, da ogni rinvio metaforico. Essi sono macinati all'interno dell'elaborazione dell'opera che diventa il crogiuolo depurante la loro esemplarità. Per questo sono possibili la ripresa di riferimenti inconciliabili tra loro e l'intreccio di diverse temperature culturali. Se non esistono parametri per dare un giudizio sul mondo, non esistono nemmeno ottiche privilegiate per poter scegliere tra avanguardia e tradizione.

È possibile invece operare all'incrocio di questa antica antinomia mediante un attraversamento incessante, che riesca a cogliere entrambe le polarità dentro la morsa del fare. Fare significa muoversi fuori dalla domanda imperiosa dell'attualità, dentro un effettivo pareggiamento delle possibilità espressive. L'arte non ridisegna la propria storia, non diventa un'operazione di design nostalgico che proietta in avanti linee che hanno già prodotto i loro effetti formali, bensì macina innesti inediti e diverse dislocazioni dei linguaggi rispetto alla loro collocazione storica.

Perché il design produce inevitabilmente lo *styling*, un processo di reificazione di belle forme che rendono semplicemente l'arte più appetibile. Gillo Dorfles opera fuori da questa rete di protezione e dentro l'alveo precario dell'eclettismo e della contaminazione che sfidano continuamente il senso della misura e l'univoca linea sperimentale delle avanguardie. L'opera è un segmento organico che macina nella sua calda temperatura tutte le scorie dell'arte,

portandole nella costellazione di una forma dolce e temperata all'intemperie della storia. Questo creare artistico, quindi, come l'arte in generale, implica in sé il lato dell'immediatezza e della naturalità ed è questo lato che il soggetto non può in sé stesso produrre, ma deve trovare in sé come immediatamente dato. Solo in questo senso si può dire che il genio e il talento devono essere innati.

Analogamente anche le diverse arti sono più o meno nazionali e in connessione con il lato naturale di un popolo. Gli italiani, per esempio, hanno quasi per natura canto e melodia, mentre presso popoli nordici la musica e l'opera, sebbene siano state da loro premurosamente coltivate con grande successo, non sono però mai diventate autoctone, come non lo sono per quelle terre gli alberi d'arancio. In tal modo l'arte e la sua produzione determinata sono connesse alla nazionalità determinata dei popoli. Così gli improvvisatori si trovano principalmente in Italia e sono dotati di un talento ammirevole. Un italiano, ancora oggi, improvvisa un dramma in cinque atti in cui non c'è nulla di mnemonico, ma tutto sorge dalla conoscenza di passioni e situazioni umane, da una profonda momentanea ispirazione.

Un improvvisatore povero, dopo aver poetato per lungo tempo e andando infine in giro per raccogliere dai presenti del denaro in un vecchio cappello, era ancora così pieno di fuoco e zelo che non poteva trattenersi dal declamare e con le braccia e le mani così a lungo gesticolò e si agitò che alla fine sparse a terra tutto il denaro raccolto. (G. W. Hegel, *Estetica*)

### *Affioramenti*

Di che cosa la critica può far tesoro se non dell'arte? Un canto disteso in prosa che si dirama lungo i punti di fuga dell'opera, che si dispiega lungo molte direzioni e chiede alla critica di distendersi secondo movenze lineari e nello stesso tempo ondulanti. I tesori dell'arte sono sotterrati nella verticalità dell'immagine, sotto il principio della riserva. La riserva rimanda all'idea del recinto, di un deposito che contiene dentro di sé la memoria di stratificazioni che negano il principio di superficie. Senza deposito non



esiste immagine, perché all'arte non è consentita la distanza sul vuoto, semmai il passo accorto e mortale sul filo, su di una corda che si tende sotto il peso dell'immagine che si incrina nel suo formarsi ed avanzare verso la luce della forma. Come il funambolo di Nietzsche, Gillo Dorfles oscilla, vacilla ed avanza verso il finale di parità, che è sempre il luogo di un approdo epifanico.

Il tesoro dell'arte non è soltanto il deposito dell'immaginario, ma anche la sua misura. E la misura è data dall'affioramento dell'immagine, dal computo lampante che l'artista ne può fare. Non esiste tesoro senza esercizio di ricchezza nel caso dell'arte senza esibizione e possesso. L'artista esercita il possesso e non la proprietà, un uso dinamico e nomadico che produce contemporaneamente lo spossamento. Da qui il bisogno di un altro esercizio, la prova di un'ulteriore creazione che è l'opera. L'artista fortunatamente non è mai sicuro della propria ricchezza, ha sempre bisogno di provare la profondità del proprio deposito.

Perciò il tesoro dell'arte vive un doppio paradosso: quello della profondità e quello della superficie. Perché arte esista è necessaria una lunga onda di irradiazione, un verticale sprofondamento dentro la sostanza dell'immaginario. Ma perché essa approdi alla luce ed arrivi al livello dello sguardo meravigliato del mondo, è anche necessario il suo affioramento al livello dell'immagine. Così l'artista vive la doppia condizione dello ctonio e dell'aereo. Attraverso la prima egli abita sapientemente dentro profondità in cui lo sguardo non può arrivare con l'agio del distacco e della distanza.

Eppure Gillo Dorfles cerca anche di creare una cesura tra il proprio immaginario e il sé, per questo produce un affioramento che gli consente di portare a visione lampante ciò che ha depositato nell'oscurità. L'apparizione produce riconoscimento e ammirazione, comporta lo sguardo sorpreso e meravigliato del pubblico che abita notoriamente fuori dal recinto, anche se nei pressi della riserva. L'immagine diventa il punto di osservazione da cui è possibile cogliere e intuire la profondità.

L'immagine è dunque il momento di affioramento che tiene in contatto profondità e superficie. L'opera così tira in una doppia direzione secondo una tensione strabica che rimanda

contemporaneamente alla possibilità di conservare il tesoro e a quella di prenderlo. La perdita è assicurata dall'immagine che ha nello stesso tempo misura della sua esistenza e prova lampante della sua consistenza. Gillo Dorfles espone la sua ricchezza e per questo la mette continuamente a repentaglio attraverso l'esposizione dell'immagine, che procura inevitabilmente invidia.

Il tesoro dell'arte marca sempre una differenza, la ricchezza di pochi e l'attesa di essa da parte di molti. Una differenza irriducibile che nessuna esibizione può colmare. Gillo Dorfles stende sotto gli occhi dei molti il proprio deposito prezioso, colma lo sguardo di coloro che contempiono la calibrata presentazione dell'immagine, che è sempre immagine della differenza, di un distacco incolmabile. È possibile accedere alla contemplazione, ma non alla compensazione, alla possibilità di colmare la separatezza e la diversa condizione. Eppure l'esibizione della superficie del tesoro attraverso l'immagine non produce violenza, perché Gillo Dorfles ha una coscienza dolce del proprio deposito, aria superba smorzata dalla consapevolezza di poter portare alla luce soltanto alcuni frammenti della propria ricchezza. Non esiste nell'arte la possibilità di un computo sincronicamente totale, ma soltanto la possibilità di poter accedere al tesoro mediante gesti, quelli della singola opera, volta per volta.

Così diventa interminabile il lavoro di Gillo Dorfles, che continuamente deve attingere dentro il proprio deposito per portare ad affioramento le tracce di un potenziale inestinguibile e spesso inesauribile. Egli avanza sulla corda del funambolo, con l'accortezza dell'acrobata, col rischio di precipitare egli stesso dentro la materia del proprio immaginario. Il lavoro dell'arte è delicato, richiede sempre la perizia di un gesto senza esitazioni e nello stesso tempo paziente. L'immagine traccia il diagramma di questa gestualità paziente, che permette all'artista stesso di vedere.

Naturalmente Gillo Dorfles non ha progetti per il suo sprofondamento, non direziona la sua mano durante il periplo che compie dentro ed intorno alla materia del proprio immaginario. Semmai lascia scorrere il proprio arto lungo le asperità imprevedibili che costituiscono l'accidentalità del territorio che custodisce il tesoro (*Senza titolo*, 1955). Questo non è ancora il tesoro dell'arte,

perché lo diventi è necessario che la ricchezza subisca una precisa metamorfosi e si trasformi nella qualità affinata dell'immagine.

Solo allora Gillo Dorfles possiede un tesoro qualificato, una ricchezza che sfugge al valore puramente quantitativo per accedere al piano alto del valore. Il processo di affinamento avviene durante il movimento ascendente della materia dell'immaginario che si solleva dal paino profondo del magma a quello alto e rarefatto del segno lampante e strutturato dell'immagine. Solo allora avviene la trasformazione, il riconoscimento della trasformazione realizzata, di un lavoro di scavo, prelievo e condensazione che costituiscono i momenti di passaggio dell'opera.

L'affioramento dell'immagine realizza il tesoro di superficie, il piacere della ricchezza di manifestare la sua appartenenza eccentrica e assolutamente non diffusa. Quello che si diffonde è forse la notizia di questa ricchezza, la cifra di un potenziale tesoro che resta in ogni caso nascosto nelle proprie radici. Per questo il possesso dell'artista è un possesso dolce, rallentato dal fatto che egli non ne può effettuare un controllo distaccato ed assoluto. Certamente Gillo Dorfles può tacere sul proprio tesoro, ma in questo caso rischia di rimanere prigioniero di un segreto troppo gravoso. Invece l'immagine lo aiuta a sopportare con leggerezza tale segreto, ad attenuare il carattere di esclusività che, per definizione, denota il senso della proprietà. Infatti si tratta soprattutto di un possesso mobile, esercitato secondo i ritmi di un movimento ascensionale che non permettono all'artista di guardare da fermo la propria ricchezza. L'esercizio che abilita Gillo Dorfles a sentirsi collegato al proprio potenziale, quella carica e pulsione narcisistica che proverbialmente accompagna il lavoro creativo. Il lavoro dell'arte assume i caratteri della ricerca, una condizione che scaturisce dall'incessante e inesauribile erotismo della mano dell'artista. Essa si muove con romantica abilità ad accarezzare il sospetto di una ricchezza sempre pronta a rigenerarsi e a trasformarsi. Gillo Dorfles, infatti, non fa mai i conti di ciò che resta del resto della sua creatività, ogni volta sperimenta la possibilità di un accrescimento autorizzato dallo splendore dell'immagine che dal tesoro affiora. L'immagine è l'unità di misura che segnala la distanza dalla sostanza del tesoro, dal punto limite che segna

*ACHILLE BONITO OLIVA*

anche il confine del territorio dentro cui giace la ricchezza. Il giacimento non è inerte sempre pronto com'è ad affiorare al minimo gesto di sollecitazione. Una vocazione alla superficie lo accompagna, lo tiene nella condizione di una possibile e perenne polluzione. Il recinto segnala la delimitazione di uno spazio riservato, che separa il gesto di Gillo Dorfles dallo sguardo ammirato del mondo e dal canto della critica.