

## GILLO DORFLES. ESSERE NEL TEMPO

*FULVIO CALDARELLI*

*MAURIZIO ROSSI*

Gillo Dorfles, l'artista e il critico d'arte: due anime distinte, due differenti modi di vivere la relazione con il tempo. Da un lato, i tempi del mondo interiore: la sua vivacità espressiva autarchica e personalissima, imperturbabile di fronte all'avvicinarsi di avanguardie e correnti artistiche. Dall'altro, i tempi del mondo esteriore, l'orizzonte mobile della storia: il suo sguardo che indaga le oscillazioni del gusto, le evoluzioni estetiche e comportamentali del presente che caratterizza ogni epoca. Da un lato, 'Essere' – nella sua funzione di sostantivo – che indica ora la presenza statica ora il divenire e-statico all'interno di quelli che Heidegger chiama tempi «intratemporali» (passato, presente e futuro visti nella loro presenza). Dall'altro, 'Essere-nel-tempo' in senso parmenideo per alludere all'atemporalità, al paradosso dell'essere a sé coevi: divenire più vecchi di sé, diventare più giovani di sé. Senza trascurare, infine, un'ulteriore accezione: 'Essere' – nella sua funzione verbale – per evocare il disagio dell'uomo critico davanti alle convenzioni e ai conformismi che compromettono il proprio presente storico.

Ed è proprio all'insegna delle plurime modalità dell'essere nel tempo di Gillo Dorfles che, nel 2015, il Centro interdisciplinare di ricerca sul paesaggio contemporaneo ha affrontato la sfida di raccontare al grande pubblico questo imprescindibile padre storico della cultura visiva italiana – e non solo – del Novecento con la prima grande antologica dedicata alla sua opera totale<sup>1</sup>.

La mostra, a cura di Achille Bonito Oliva e ospitata dal MACRO di Roma (27 novembre 2015 - 17 aprile 2016), reclamava un allestimento 'crossmediale', una narrazione diffusa della contemporaneità e della vitalità della sua arte e del suo pensiero, al di fuori di ogni intenzionalità agiografica, lontano da qualsivoglia tentativo di museificazione: un taglio critico maturato e condiviso con lo stesso Dorfles, che non ha mai mancato di seguire con sincero pudore ogni fase del progetto. Il risultato è l'esposizione di un diffuso racconto biografico, che da personale si fa collettivo per ripercorrere oltre un secolo di storia tra parola e immagine.

Lungo la linea del tempo di un'esistenza originalissima, che rivendica con orgoglio il superamento dei confini tra discipline e arti, prende vita l'innovazione etica ed estetica di un uomo che ha sempre saputo avvistare il domani. A partire dalla pubblicazione, nel 1952, del *Discorso tecnico sulle arti*<sup>2</sup>, Dorfles rende subito inattuale la tradizione crociana, inaugurando un inedito sguardo interdisciplinare curioso e onnicomprensivo che rifugge dogmi e convenzioni. Croce non tarda a scrivergli «una letterina (che mi ha molto lusingato!), per dirmi che apprezza il mio lavoro, ma – dopo quello che lui stesso ha scritto a proposito di tecnica e arte – ritiene che la mia posizione sia del tutto sbagliata. È il miglior complimento che potesse farmi! In compenso ricevo letterine molto elogiative da Munro, Herbert, Read, Holdin e altri, ai quali avevo spedito il volume»<sup>3</sup>.

Un approccio alla critica d'arte eclettico ed eretico, che Dorfles

<sup>1</sup> Si veda [www.dorflesmuseomacro.it](http://www.dorflesmuseomacro.it), sito web ufficiale della mostra "Gillo Dorfles. Essere nel tempo" (Museo MACRO, 27 novembre 2015-17 aprile 2016).

<sup>2</sup> DORFLES 1952. Ed. riv. Christian Marinotti Edizioni, Milano 2003.

<sup>3</sup> DORFLES 2007.

persegue incessantemente con grande onestà intellettuale per tutta la vita, come testimonia la sua sterminata bibliografia che annovera quasi tremila pubblicazioni con autentici *best seller* come *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*<sup>4</sup>.

La stretta amicizia e le affinità elettive con alcuni degli artisti e degli intellettuali più significativi del Novecento concorrono alla lettura e all'interpretazione dello spirito dei tempi. Un passato evocato nell'allestimento delle sezioni documentarie della mostra, anche attraverso il corpo di carteggi inediti (lettere, scritti, stampati d'epoca) e da un ricchissimo repertorio fotografico (dalle istantanee tratte dall'album di famiglia ai ritratti d'autore realizzati da amici fotografi come Ada Ardessi, Graziano Arici, Giovanna Dal Magro, Fabrizio Garghetti, Ugo Mulas e Ferdinando Scianna). È appena un ragazzino quando conosce Umberto Saba ed è un promettente liceale quando trascorre le domeniche a casa di Italo Svevo; tra i primi a riconoscere il valore di Lucio Fontana e Mark Rothko, presentati dall'amico d'infanzia Leo Castelli, Dorfles esplora i territori dell'architettura (incontra Mies Van der Rohe e Frank Lloyd Wright), delle arti grafiche, della comunicazione di massa, conquistando il coraggioso ruolo di primo teorico del design italiano.

L'ambiente in cui l'uomo abita, il suo habitat e il mondo delle cose di cui si circonda formano e informano il suo essere. L'architettura vera e propria come l'architettura minore della progettazione oggettuale, del design sono mezzi di comunicazione di massa che occupano dimensioni psicologiche e simboliche: dunque estetiche. Utilità pratiche e funzioni intangibili fanno parte di un unico disegno, di uno stesso progetto che trascende arti pure e arti applicate:

Non si dovrà più considerare come artistico soltanto il prodotto delle "arti belle": pittura, scultura, architettura, ma anche molti degli oggetti,

<sup>4</sup> DORFLES 1968. Contiene contributi di A. Celebanovic, L.H. Eisner, L. Giesz, V. Gregoretti, J. McHale, K. Pawek, U. Volli e saggi di H. Broch e C. Greenberg.

degli strumentari, di cui l'attuale civiltà tecnologica si vale nelle sue diverse manifestazioni<sup>5</sup>.

Nel repertorio di produzioni e costruzioni dell'attualità, Dorfles rintraccia le testimonianze più attendibili di un'epoca che ha proiettato sull'oggetto – personale, domestico, urbano – le aspettative un tempo rivolte al magico amuleto, al feticcio, al luogo di culto. Certe funzioni simboliche sembrano infatti sopravvivere al di là delle coordinate geografiche e temporali, per farsi archetipo pressoché universale:

Credo si possa effettivamente parlare a proposito di forme architettoniche di una loro capacità comunicativa trans-epocale; ossia d'una possibilità di essere deciptate non già in base a un codice che può essere anche andato del tutto perso, ma in base a un tipo di messaggio simbolico – o meglio segnico (giacché non è che esso si basi su una convenzione) – che riesce a superare i tempi, a essere anzi “fuori dal tempo” – eppure sincronico – come accade per molte forme del rito, del mito, e delle espressioni simboliche e metaforiche dell'umanità<sup>6</sup>.

E quello dell'artista è di fatto un linguaggio nativo che – trascurate le contingenze tecniche e stilistiche – conduce ad «ammettere una perenne attualità dell'opera d'arte per certe sue componenti formali capaci di valicare i millenni e di essere fornite d'una capacità informativa e comunicativa transconcettuale e transcronologica»<sup>7</sup>.

Gillo Dorfles è testimone diretto della temperie artistica del Novecento che lo coinvolge sia in veste di artista, sia in qualità di attento critico d'arte e di osservatore di fenomeni estetici e culturali. L'Italia del primo dopoguerra è ancora dominata dalle finzioni della tradizione figurativa: la liberazione dalla dittatura estetica del Novecento fascista e del conformismo idealista è appena

<sup>5</sup> DORFLES 1972.

<sup>6</sup> DORFLES 1970.

<sup>7</sup> DORFLES 1959; ed. riv. e ampliata *Il divenire delle arti. Ricognizione nei linguaggi artistici*, Bompiani, Milano 1996.

iniziata. Nel Paese anche gli artisti più politicizzati e di opposizione si piegano al realismo accademico, mentre i discepoli della lezione di Mondrian, Kandinskij e Van Doesburg sono ancora accusati del reato di 'lesa pittura'. Gillo Dorfles avverte l'arretratezza sterile di un'arte ancora dedicata alla raffigurazione naturalistica del mondo, ma anche l'irrisolto legame con il dato esterno nelle correnti che, della realtà fisica e metafisica, fanno astrazione. In sintonia con la *Konkrete Kunst* zurighese di Max Bill e Max Huber, come con le posizioni estetiche di amici svizzeri come Richard Paul Lohse, Camille Graeser e Alfred Roth, nel 1948 Dorfles fonda – con Bruno Munari, Atanasio Soldati e Gianni Monnet – il Movimento Arte Concreta: dopo il futurismo, il movimento artistico italiano più longevo.

Concreto è il principio formativo che dà impulso all'espressione grafica: segno elementare, forma archetipa, struttura primigenia del figurabile. Altrettanto concreta la forza creativa all'origine dell'espressione pittorica: il colore in sé e la sua autonoma potenza generatrice.

Dorfles espone le proprie opere in Italia e all'estero, in mostre collettive e personali, aderendo anche alla sezione italiana del gruppo *Espace*. Allo stesso tempo, in qualità di critico ed estetologo, si fa interprete attivo delle nuove istanze teoriche e critiche all'origine di astrattismo e concretismo, senza temere sconfinamenti nei territori del nascente design e delle fenomenologie del consumo di massa. Nel 1951, anno di pubblicazione di *Barocco nell'architettura moderna*, Enzo Paci fonda la rivista "Aut Aut" e lo chiama accanto a sé come redattore unico. Nel 1955 intraprende, come libero docente, la carriera universitaria quando le cattedre di estetica sono ancora una novità nel panorama accademico italiano. Insegna principalmente alla Statale di Milano, ma anche a Trieste e Cagliari. È *visiting professor* nelle università di Cleveland, Buenos Aires, Città del Messico, New York ed è invitato da Tomás Maldonado a tenere seminari alla Scuola di Ulm.

Nel 1958, chiusa ufficialmente l'esperienza del MAC, ma non certamente l'attività artistica di Dorfles, esce la prima edizione di *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, seguito da *Il divenire delle arti* (1959), *Ultime tendenze nell'arte d'oggi* (1961), autentico *best seller*

dell'epoca stampato in venticinquemila copie, *Simbolo comunicazione consumo* (1962), *Il disegno industriale e la sua estetica* (1963), *Nuovi riti, nuovi miti* (1965).

Insieme a Edoardo Sanguineti, Renato Barilli, Umberto Eco, Alberto Arbasino e altri protagonisti della cultura italiana, partecipa alla costituzione del Gruppo 63. Soltanto nel 1967, con la pubblicazione del saggio *L'estetica del mito. Da Vico A Wittgenstein*, gli viene riconosciuto l'ordinariato in Estetica:

Ricordo che grazie a un suggerimento del mio amico Enzo Paci mi rassegnai a scrivere un'opera 'scientifica', *L'estetica del mito*, in cui mi occupavo di Schelling, Hegel, Vico, ossia di 'autentici' filosofi del passato. Era un libro 'serio', accademico. Fino a quel momento mi ero occupato di argomenti meno impegnativi e contemporanei. Quella pubblicazione mi permise di ottenere la cattedra<sup>8</sup>.

Se nel 1958 è il primo in Italia a definire il concetto di *kitsch* (pubblicando, nelle pagine di *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*<sup>9</sup> il riadattamento della relazione tenuta nei primi anni Cinquanta alla Western Reserve University e al Cleveland Museum, in Ohio), con *Kitsch. Antologia del cattivo gusto* (1968) Dorfles contribuisce in modo decisivo a definire, anche a livello internazionale, il significato di questa categoria estetica; un'esplorazione ripresa poi, nel 2012, con la curatela della mostra "Kitsch. Oggi il Kitsch" alla Triennale di Milano<sup>10</sup>.

Oggi come ieri, come domani e forse sempre, è la mutevolezza del gusto a dominare. Oscillazione pericolosamente accelerata

<sup>8</sup> DORFLES 2005.

<sup>9</sup> « [...] Intendendo appunto tale "cattivo gusto" (o *Kitsch*) come alcunché di legato non solo ai prodotti – agli oggetti, alle opere – che possiedano le peculiari caratteristiche, ma legato altresì al fruitore stesso, all'individuo cioè "dotato di cattivo gusto", così da istituire una sorta di esame fenomenologico rivolto ad una particolare categoria di individui aventi la proprietà e la ventura (o sventura?) di assaporare le opere d'arte con un particolare atteggiamento di 'gusto cattivo'; portati quindi a fruire "anche delle opere d'arte autentiche" in maniera sbagliata, erronea, contraffatta». (DORFLES 1965. Ora edito da Skira, Milano 2003).

<sup>10</sup> DORFLES 2012.

dalla produzione seriale e dalla comunicazione di massa che imprime al nostro giudizio la durata effimera delle formazioni nubiformi. Mentre l'autonomia delle preferenze individuali si anebbia nel conformismo per esporci alla ciclicità di mode e modi, nuovi riti e nuovi miti si affermano. Rivoluzioni non solo nel gusto artistico, ma nell'oggetto stesso dell'arte ci portano a considerare arte quello che prima magari non lo era. E viceversa. E se l'artista è un interprete del proprio tempo, lo è perché spesso è il primo ad avvistare nuove urgenze estetiche che si condensano all'orizzonte laddove non sono ancora a portata di sguardo.

L'errore commesso da molti, anche in ambito accademico, è continuare a credere che 'Arte' sia soltanto l'opera che si finge di riverire nei musei: anche se viziata, commercializzata e avvilita da ragioni di mercato, Arte è per Dorfles anche quella che ci circonda, senza annunciarsi né chiedere il permesso, prodotta con sistemi industriali e diffusa attraverso i mass-media. Pasto immaginifico quotidiano che alle volte si riscatta dalla servitù alla stregua dei capolavori del passato che restano tali, malgrado le intenzioni di propaganda della committenza:

È ovvio che mi si potrà rivolgere l'accusa di considerare come "arte dei nostri giorni" alcune delle forme più deteriori, più sinistramente meccanicistiche, più grossolanamente edonistiche che siano mai state prodotte. Ne sono sin troppo cosciente; eppure, a chi voglia con obiettività considerare l'attuale panorama socio-estetico non potrà sfuggire il fatto che i prodotti artistici, coi quali l'umanità d'oggi viene in contatto, sono per l'appunto codesti. Non sono né la poesia ermetica stampata in cento copie numerate, né il quadro astratto commerciato ad alto prezzo ma riservato ad una *élite* di poche migliaia di individui, né le musiche seriali o elettroniche eseguite in qualche prezioso festival musicale<sup>11</sup>.

Distogliere lo sguardo da tutto ciò che non si reputi arte «in purezza», con la presunzione che alcun sentore consumistico, edonistico e ludico debba contaminare la creatività, conduce non solo alla fine dell'arte, ma a qualcosa di peggiore: alla fine della stessa umanità.

<sup>11</sup> DORFLES 1971.

Dorfles non guarda alla storia dell'arte, ma alla costante dell'arte nella nostra storia: una costante dalla funzione variabile, affatto indipendente dalle coordinate spazio-temporali che segnano il nostro essere nel mondo. L'oggetto dell'estetica è qui e ora davanti ai nostri occhi:

Ho sempre avuto una tendenza istintiva – ma anche ossessiva – a essere *up to date* – aggiornato, al corrente (ma il termine inglese è più efficace). Aggiornatezza intendo soprattutto su questioni artistiche. E non certo per snobismo culturale, ma perché mi sono sempre sentito attratto dalle correnti in fieri, piuttosto che da quelle ormai passate alla storia. [...] La vera cultura, la vera arte d'un'epoca – e tanto più d'un'epoca come l'attuale, dove le mode creative sono in così rapido avvicendamento – è per solito (non sempre) quella di chi rinnova i relativi linguaggi e non di chi insiste nel riproporre i vecchi<sup>12</sup>.

Oggi che le arti visive di tutto si occupano tranne che di ritrarre evidenze esterne, le poche decine d'anni d'arte astratta contrapposte alla sterminata stagione figurativa di ieri ci dimostrano la transitorietà di ogni visione. E del nostro divenire.

Ma guardare senza pregiudizi al nuovo e interessarsi alle emergenti fenomenologie del paesaggio contemporaneo non significa certo aderire acriticamente al succedersi delle stagioni del gusto e delle perturbazioni percettive. Immersi nell'atmosfera satura di inquinamento visivo e assordati dal rumore di fondo, abbiamo smarrito la libertà di vedere, sentire, immaginare. Dorfles denuncia l'errore, o meglio, l'orrore del troppo pieno. Nell'ipertrofia segnica, passato e futuro si eclissano nel culto di un presente che è contemporaneità senza tempo: moto perpetuo scandito da tabelle di marcia che non conoscono pausa. L'uomo del ventesimo secolo vive di quotidianità e la storia diventa cronaca impaziente. Abolito ogni intervallo, rotto ogni silenzio, rarefatto ogni diaframma tra il dentro e il fuori, facoltà percettive e forze creative ricercano gli spazi vitali della discontinuità e reclamano l'abolizione del divieto di sosta tra noi e il mondo:

<sup>12</sup> DORFLES 1997.

La perdita dell'intervallo ci pone in una condizione di presunta pienezza del tempo, contro la quale dobbiamo lottare se vogliamo recuperare la giusta nozione della transitorietà e insieme della discontinuità del nostro "tempo mondano". [...] Il tempo demoniaco è dunque un tempo privo di soste. L'uomo immesso in questa temporalità apparentemente continua ne avverte l'irrimediabilità, si sente costretto a una costante 'perdita del tempo', che non gli consente più un tempo della meditazione, un tempo della preghiera, un tempo della concentrazione. [...] Ci rimane oggi soltanto la speranza di liberarci ancora una volta da un presente senza soste; ricostruendo e ritrovando quell'intervallo che ci separi sia dal passato che dal futuro e che ci permetta di proiettarci verso un più autentico avvenire<sup>13</sup>.

Le principali destinazioni del pensiero di Dorfles superano i tradizionali recinti disciplinari della filosofia dell'arte e dell'estetica per esplorare le geografie dello sconfinamento, territorio esteso dove riflessioni di sociologia, psicologia, antropologia e linguistica concorrono a rinnovare lo sguardo sull'orizzonte mutevole delle cose.

Attraverso la sua arte, Dorfles articola invece la sintassi astratta del tempo interiore, liberata dalle grammatiche del mondo esteriore. Quando disegna e dipinge, cesella l'argento o modella l'argilla, è un unico e solo principio formativo ad animarlo. Nella densità dell'incontro con qualità materiche, superfici e volumi si articola un discorrere sottile tra sé e la realtà naturale e soprannaturale: istinto creativo che è primo motore estetico dell'infanzia dell'uomo e della sua specie. Dipinti, grafiche, disegni, ceramiche, terrecotte e monili realizzati senza soluzione di continuità, dagli anni Venti fino agli ultimi giorni della sua vita, sono emozionante manifestazione di un diffuso 'simbolismo' personalissimo e irriproducibile, che lo stesso Dorfles – in veste di critico d'arte – rilevava «dal geroglifico notturno di Kline agli alfabeti simbolici di Pomodoro, da Alcopley a Capogrossi, Hartung, nell'uso insistito di certe parole – magari scientifiche – di Benn, – magari dialettali – di Gadda, o 'ermetiche' di Montale. Mi si obbietterà che quello che ho chiamato "simbolo personale" altro non è che

<sup>13</sup> DORFLES 1980.

lo 'stile' d'un artista e l'osservazione è in parte esatta: credo che oggi si stia istituendo uno stile individuale al posto di quello che, in tempi passati, fu lo stile generalizzato di un'epoca che spesso aveva in una simbologia specifica la sua più esemplare insegnamento<sup>14</sup>. Dorfles artista resta fedele nelle proprie modalità figurative a un universo interiore storico e autarchico, imperturbabile di fronte all'avvicinarsi di movimenti e avanguardie: «Il suo lavoro di pittore risponde essenzialmente ad una logica interna. Non a sollecitazioni esterne. Non soprattutto a sollecitazioni di stile. E mai è condizionato dalla cronaca e dall'attualità»<sup>15</sup>. Un armistizio con il tempo siglato in virtù dell'archetipo e delle sue espressioni: costellazioni di forme che possono essere soltanto figurate, mai raccontate e narrate. È disegno genetico che, di padre in figlio, si condensa sulle superfici, proprio quando la razionalità è occupata altrove:

Ho sempre amato il ghirigoro astratto, un tipo di figurazione spontanea che probabilmente ho ereditato da mio padre, ingegnere navale formato alla tecnologia avanzata, che però si divertiva a fare continuamente questo tipo di disegni. Potrei definirla una tipologia espressiva autoctona, familiare, che ho sviluppato fin dai tempi del liceo. Quando poi ho conosciuto Klee e Kandinskij non mi è parso vero di ritrovare una modalità figurativa che si avvicinava alla mia. Questi due artisti mi hanno influenzato tantissimo. Naturalmente non conosco i precedenti del loro metodo, ma può anche darsi che non siano troppo dissimili dai miei<sup>16</sup>.

Curiose presenze fluttuanti liberano enigmi, sprigionano cortocircuiti percettivi, danno sagoma alla spiritualità. Una grande variazione sul tema, filiazione diretta di una discesa iniziatica nell'occulto interiore, dove affiorano gli archetipi sedimentati nella storia e nella preistoria individuale. «Dorfles attinge principalmente dalle pulsioni dell'inconscio, del funzionamento del

<sup>14</sup> DORFLES 1996.

<sup>15</sup> CARMEL 1988.

<sup>16</sup> BONITO OLIVA 2015.

quale viene anche giustamente considerata quella che in termini psicoanalitici è chiamata “coazione a ripetere”<sup>17</sup>. L’arte di Dorfles è poetica surreale, divertita dalla mostruosità dell’indicibile e dalle metamorfosi dell’essere sopra il naturale. Un percorso immaginifico coltivato senza soluzione di continuità per tutta una vita, nella sincronia di un lungo presente, tuttora in espansione.

<sup>17</sup> DI GENOVA 1982.

*Bibliografia*

- CARMEL 1988 = L. CARMEL, *Gillo Dorfles. Metamorfosi*, Fabbri Editore, Milano 1988.
- DI GENOVA 1982 = G. DI GENOVA, *Generazione Anni Dieci*, Edizioni Bora, Bologna 1982.
- DORFLES 1951 = G. DORFLES, *Barocco nell'architettura moderna*, Tamburini, Milano 1951.
- DORFLES 1952 = G. DORFLES, *Discorso tecnico delle arti*, Nistri-Lischi, Pisa 1952.
- DORFLES 1958 = G. DORFLES, *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, Lerici, 1958.
- DORFLES 1959 = G. DORFLES, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1959.
- DORFLES 1961 = G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano 1961.
- DORFLES 1962 = G. DORFLES, *Simbolo comunicazione consumo*, Einaudi, Torino 1962.
- DORFLES 1963 = G. DORFLES, *Il disegno industriale e la sua estetica*, Cappelli, Bologna 1963.
- DORFLES 1965 = G. DORFLES, *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino 1965.
- DORFLES 1967 = G. DORFLES, *L'estetica del mito. Da Vico A Wittgenstein*, Mursia, Milano 1967.
- Dorfles 1968 = G. Dorfles, *Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano 1968.
- DORFLES 1970 = G. DORFLES, *Corso di estetica A.A. 1969-1970*, Università Statale di Milano, La Goliardica, Milano 1970.
- DORFLES 1971 = G. DORFLES, *Senso e insensatezza nell'arte d'oggi*, Ellegi Edizioni, Roma 1971.
- DORFLES 1972 = G. DORFLES, *Introduzione al disegno industriale. Linguaggio e storia della produzione di serie*, Einaudi, Torino 1972.
- DORFLES 1980 = G. DORFLES, *L'intervallo perduto*, Einaudi, Torino 1980.
- DORFLES 1997 = G. DORFLES, *Irritazioni*, Luni Editrice, Milano-Trento 1997.
- DORFLES 2007 = G. DORFLES, *Lacerti della memoria. Taccuini intermittenti*, Editrice Compositori, Bologna 2007.
- DORFLES, PUPPO 2005 = G. DORFLES, F. PUPPO, *Dorfles e dintorni*, Archinto, Milano 2005.

GILLO DORFLES. *ESSERE NEL TEMPO*

GILLO DORFLES. *ESSERE NEL TEMPO* 2015= *Gillo Dorfles. Essere nel tempo*, catalogo della mostra (Roma, Museo Macro, 27 novembre 2015 - 30 marzo 2016), a cura di A. Bonito Oliva, Skira, Milano 2015.

GILLO DORFLES. *KITSCH: OGGI IL KITSCH* 2012 = *Gillo Dorfles. Kitsch: oggi il Kitsch*, catalogo della mostra (Milano, Triennale di Milano, 13 giugno 2012 - 9 settembre 2012), a cura di G. Dorfles, A. Colonetti, F. Origoni, L. Sansoni, A. Steiner, Editrice Compositori, Milano 2012.

*Sitografia*

[www.dorflesmuseomacro.it](http://www.dorflesmuseomacro.it).

FULVIO CALDARELLI, MAURIZIO ROSSI

*Didascalie*

Fig. 1. Manifesto pubblicitario della mostra antologica *Gillo Dorfles. Essere nel Tempo*, tenutasi presso il Museo MACRO - Museo d'Arte Contemporanea di Roma, dal 27 novembre 2015 al 30 marzo 2016.

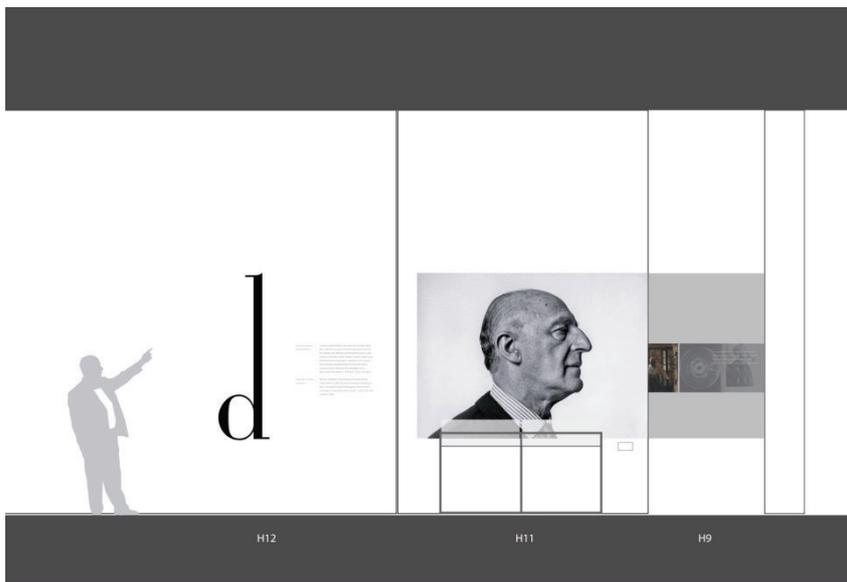
Fig. 2. Sketch preparatorio dell'allestimento della mostra *Gillo Dorfles. Essere nel Tempo*.

Fig. 3. Achille Bonito Oliva, Fulvio Caldarelli e Gillo Dorfles all'inaugurazione dell'antologica *Gillo Dorfles. Essere nel Tempo*, tenutasi presso il Museo MACRO - Museo d'Arte Contemporanea di Roma, dal 27 novembre 2015 al 30 marzo 2016.

GILLO DORFLES. ESSERE NEL TEMPO



1



2

FULVIO CALDARELLI, MAURIZIO ROSSI



3