DOPPIOZERO

L’immortalità di Gino de Dominicis

Elio Grazioli

31 Ottobre 2026

Gino de Dominicis non è un artista che ho mai approfondito molto. Mi sono sempre limitato a certe sue opere famose, quelle sì e non poche in realtà, ma senza approfondire il resto. Ne ho sempre avuto quindi una visione molto parziale. Sono soprattutto quelle del primo periodo della fine anni ’60 e anni ’70 quelle che ho sempre avuto in mente, e di cui ho anche scritto con ammirazione, che avevo visto nelle varie Biennali di Venezia e altre grandi esposizioni o in riproduzione: gli scheletri di uomo e cane al guinzaglio (1969), *Lo Zodiaco* (1970), *Mozzarella in carrozza* (1970), il “mongoloide” (1972), i video in cui tenta di volare o di fare quadrati invece che cerchi tirando sassi nell’acqua (1969). C’erano aneddoti e leggende che giravano sul suo conto, che a me non piacevano. Non ho mai amato il dandismo e dintorni, me ne scuso. Poi avevo assistito alla sua “svolta sumera” con scetticismo e sospetto. A “Flash Art”, dove ero redattore, gli furono dedicati vari interventi fino alla copertina – originale e famosa perché impostata come prima pagina dell’articolo a lui dedicato, con testo e piccola immagine, in bianco e nero con la figura nasuta colorata di rosso – nel giugno 1988. Telefonava di continuo in redazione per controllare che tutto fosse fatto come imponeva. Ebbi la fortuna di non rispondere mai io alle sue telefonate, perché offese di volta in volta tutte le segretarie che vi incapparono: voleva parlare solo con il “capo”, Politi; chi erano tutte queste persone che gli chiedevano come potevano essergli utili?

Poi, vent’anni dopo invitai Emilio Prini alla manifestazione “Arte all’Arte” dell’Associazione Continua di San Gimignano. Prini credo che lo considerasse l’artista più vicino a lui, comunque quello di cui parlava con più convinta ammirazione. Nelle sue lunghe, dense e obbligate conversazioni – ti tratteneva per ore, senza nessuna preoccupazione per il tempo, la puntualità, gli orari – ricordo che con mio ignorante stupore mi ha ripetuto almeno una volta in ognuna: “Ha ragione Gino: l’immortalità del corpo, non dell’anima”. Senza spiegazioni o commenti, come pensando ad alta voce. Io non ricordavo questa questione in De Dominicis – è nientemeno che il suo manifesto teorico, intitolato appunto *Lettera*

sull'immortalità del corpo (1970) – e avevo preso la frase come una versione di Prini. In quell'occasione lui stava per riesporre, modificata e calcolata nello spazio espositivo, una sua "vecchia" opera del 1969 composta da una grande fotografia in cui era ripreso mentre correva, sopra la quale aveva disposto dei blocchi di piombo il cui peso totale era corrispondente al suo peso, del suo corpo. Credevo che si riferisse a questo, non pensavo a De Dominicis. Ma la frase mi è risuonata in testa per anni. Non capivo come considerarla, avrei voluto prenderla alla lettera senza riferimento alla crioconservazione o altra tecnologia. Capivo che c'entrava l'entropia, questo lo ricordavo di De Dominicis, ma soprattutto che c'era in atto uno spostamento di prospettiva, di pensiero.

Nel frattempo è stato scritto molto sull'artista, cataloghi e monografie, nonché il catalogo ragionato. Il tema della morte vi è naturalmente pervasivo, dalla prima – se prendiamo il suo esordio romano, lui veniva da Ancona, con un misterioso manifesto in forma di annuncio mortuario (*Exit imago*, 1969) – all'ultima (*L'impiccato*, 1996). Andrea Cortellessa ne fa il filo di tutto il suo recente libro sull'artista: *Morire è pericoloso. Gino De Dominicis, ritratto sospeso*, (Nero edizioni, Roma 2026, 140 pagine, euro 18) ed è un'occasione per riprendere tutto in mano, anche perché Cortellessa passa al vaglio tutti i testi sull'artista e, da italianista qual è, allarga il campo a una quantità di paralleli o incroci con scrittori italiani di lui contemporanei. E anche perché, senza niente togliere alle sue competenze in ambito di arti visive, il suo sguardo esterno, intendo per quel che riguarda le categorie diventate acritiche, automatiche, della critica d'arte professionista, gli permette una libertà di movimento che quella non si concede, facendo emergere delle riflessioni e degli spunti altrimenti sommersi.

In ambito di arti visive Cortellessa ha scritto in realtà già molto, a partire da Alberto Burri nei primi anni di questo secolo, per poi occuparsi intensamente di Giorgio de Chirico, Giulio Paolini, Claudio Parmiggiani, Luigi Serafini, Roberto Cuoghi e più occasionalmente di altri, per non parlare di fotografi come Mario Giacomelli e Luigi Ghirri, nonché dei testi sulle arti di grandi scrittori italiani come Giorgio Manganelli. La sua attività poi per il sito Antinomie, di cui è stato cofondatore, mostra continuativamente la sua implicazione nei territori di contatto tra gli ambiti visivo e letterario, e oltre. Qui mette a frutto in modo magistrale, con la sua scrittura mai sazia di riferimenti e di idee, tutte queste conoscenze acquisite.

Partiamo da qui: i paralleli tra de Dominicis e gli artisti che conosce meglio sono veicolo di confronti e distinzioni che fanno emergere sfumature rilevanti. Gli artisti si guardano molto tra di loro, sia con quelli più vicini che con quelli lontani;

spesso, forse il più delle volte, non dichiarano gli spunti presi da altri, anche giustamente, per non distogliere dal proprio discorso, ma lo storico e il critico possono trarne anche beneficio interpretativo. Così i rapporti tra de Dominicis e Paolini – “alla trasparenza etimologica di Paolini si contrappone diametralmente l’opacità genealogica di GdD” – o con Vettor Pisani o con Jannis Kounellis.

Ma soprattutto è quello con de Chirico il più complesso e fruttuoso per Cortellessa, fin dall’inizio e come chiave interpretativa centrale del suo approccio.

All’inizio: agli esordi, ricostruisce e racconta, alla fine degli anni ’60, si era configurata una sorta di alternativa. Anche all’arte piacciono le gare, gli schieramenti, gli antagonismi, ad altrettanto alto livello: Coppi o Bartali, Mina o Milva? Forse il primo è stato Picasso o Matisse, lanciato nel salotto di Gertrude Stein all’inizio del secolo scorso, poi Picasso è rimasto ma Octavio Paz alla fine degli anni ’60 gli ha contrapposto piuttosto Duchamp, il quale è rimasto poi quasi sempre in classifica: i “concettuali” o gli “altri”? Anche in Italia in quel periodo ci fu un’alternativa di riferimenti su cui si sono giocate importanti scelte. C’era ancora Duchamp da una parte ma ecco profilarsi come antagonista Giorgio de Chirico, ancora vivo, con quella sua aria estranea e involuta, che si faceva fotografare alle mostre dei suoi nuovi sostenitori. Tra questi il più determinato nella scelta, tanto allora da dileggiare i postduchampiani, era proprio de Dominicis. La decisione fu determinante per lui, perché segnò la sua “svolta”. Prima era stato anche lui della scia di Duchamp, sia nei modi, oggettualità, installazione, video, concetto, sia nei rimandi anche diretti, puntualmente rievocati da Cortellessa. Poi, siamo all’inizio degli anni ’80, l’artista passa al periodo cosiddetto “sumerico”, pittorico, non solo ma soprattutto, esoterico, enigmatico, con le sue figure dagli occhi sbarrati – ricordate il libro di Julian Jaynes *Il crollo della mente bicamerale*? – o all’opposto mistericamente chiusi, i nasi puntuti, anche lunghissimi – famosissimo quello dell’enorme scheletro di *Calamita cosmica* (1988).

Fotografia - Wikimedia Commons.

Non che de Chirico abbia riservato una qualche attenzione esplicita a de Dominicis, figuriamoci. Muore peraltro prima della sua “svolta”. Quanto a de Dominicis, tutti conoscono la famosa fotografia scattata da Claudio Abate nel 1972 che li vede nello stesso scatto: è alle sue spalle, a distanza, e lo guarda andarsene, sorridente, ammirativo, almeno a me pare, anche se come di una figura d’altri tempi. Ma Cortellessa ne fa il centro della sua proposta: che cosa

collega e lega i due periodi di de Dominicis? In realtà egli condivide fin dall'inizio con de Chirico, afferma, il "carattere 'metafisico'". I suoi non possono essere considerati propriamente due "periodi", ma si deve parlare piuttosto, dice Cortellessa, una "muta" – e prende il termine da Andrea Zanzotto.

Né de Dominicis è mai stato realmente duchampiano, se non per l'uso di oggetti preesistenti, *ready-made*, ma come era ormai diffuso al di là del rimando al loro inventore. È anzi per Cortellessa, giustamente, occasione per discutere se sia mai stato neppure "concettuale", di nuovo se non in senso lato. de Dominicis è stato una di quelle figure inclassificabili rispetto alle definizioni correnti e per questo da un lato va seguito nel suo percorso, dall'altro vanno trovati altri termini per parlarne. Le sue enigmatiche dichiarazioni per esempio, Cortellessa propone di leggerle come dei *koan*, da affrontare come tali, secondo la loro paradossalità.

Né si creda con il rimando al paradosso di aver risolto l'enigma. A me sembra che indicazione più interessante Cortellessa l'abbia data nella interpretazione dettagliata dell'opera che più fece scandalo di de Dominicis, quella *Seconda soluzione di immortalità (l'universo è immobile)*, esposta alla Biennale di Venezia del 1972. L'installazione era composta da Paolo Rosa in persona, ragazzo con sindrome di Down, seduto immobile su una sedia in un angolo, alcuni oggetti sul pavimento davanti a lui, che egli sta fissando. L'osservazione di Cortellessa è illuminante: "Lo sguardo di Paolo Rosa che proietta la sua alterità e la sua lontananza sul lavoro dell'artista, non è rivolto direttamente a noi, ma s'interpone fra quel lavoro e il *nostro* sguardo". È questa interposizione lo spostamento che l'opera di De Dominicis opera e su cui punta per introdurci all'immortalità del corpo. È una questione di sguardo – e qui, aggiungo io, c'è sia l'enigma metafisico di de Chirico che il ready-made di Duchamp: si tratta di guardare l'arte diversamente da come guardiamo la realtà. È solo apparentemente semplice, perché si tratta poi di definirlo. Che sguardo è? Quello "interposto".

In realtà, precisa Cortellessa, molti dimenticano un'altra presenza.

Siamo guardati: non c'è vedere senza essere visti, lo insegna la psicanalisi parlando di *pulsione* scopica. Questo significa che dell'apparente essere di fronte a qualcosa de Dominicis fa una quadratura: l'opera, l'artista, lo spettatore, lo sguardo interno all'opera. Sintetizza Cortellessa: "L'eternità – qui per l'immortalità – non viene cercata da GdD solo, e superficialmente, mediante il ricorso a un repertorio figurativo antico o primordiale, ma soprattutto con l'attribuzione a quel repertorio di uno sguardo che è, vorrebbe essere, anche il proprio".

Occorre spostare lo sguardo, e il pensiero, il punto di vista, per cogliere, per *vedere*, l'immortalità del corpo: se tutti gli esseri sono tutti mortali, allora non esistono. Bisogna porsi fuori dall'ottica dell'entropia. Si pensi all'altro grande tema famoso in de Dominicis: l'invisibilità. Che cosa significa che un oggetto è invisibile? Che non è con lo sguardo degli occhi che possiamo coglierlo. In questo senso tutto è invisibile, o, duchampianamente, noi ne vediamo solo la proiezione: in de Dominicis il tracciato sul pavimento. Perfino il movimento è invisibile: la palla appoggiata per terra, data come nel momento del rimbalzo. de Dminicis ha reso invisibili persino noi, gli spettatori – era necessario in questa logica, no? –, nello *Specchio che riflette tutto tranne gli esseri viventi* (1969-1988).

L'arte è ciò che invita, anzi esige di porsi da un altro punto di vista, che si oppone all'entropia. La sua immortalità è l'immortalità dell'opera, dell'oggetto opera. Anche per questo, niente riproduzioni autorizzate delle opere, fino all'antipatia offensiva, come ricordavo sopra. Se c'è un'immagine, deve essere a sua volta "opera", deve essere costruita dall'artista, come quella in copertina di "Flash Art" e altre ricordate da Cortellessa.

Attraverserei in questa chiave tutti i temi che poi Cortellessa inanella abilmente, e, ripeto, pieno di paralleli e confronti: l'ironia, l'aura, la ripetizione, il tempo, il doppio, la teatralità, la sospensione, lo sbaglio, eccetera, davvero molti, perché Cortellessa costruisce un'ampia costellazione per tenere insieme, in realtà, tutto de Dominicis. Lui ci ha messo molto più di questo a cui mi sono limitato io.

Ecco la conclusione, partendo dall'ultima opera, *L'impiccato* (1996), ma retroattivamente: "Lo scheletro di GdD è il Pinocchio-Cristo che si è sacrificato, trasfigurato, suicidato. La *sospensione* verso l'alto che l'artista ha perseguito lungo tutta la propria esistenza umana – così cercando di negarla, o almeno di correggerla ed emendarla – è il medesimo *sbaglio*, ma rovesciato. Una volta raggiunta quell'impareggiabile altezza, finalmente e perfettamente immobile, l'immortalità coincide con la morte:" – i due punti sono seguiti dalla riproduzione dell'opera, che Cortellessa, attento fino a questo punto, sempre dispone nel testo come sua parte integrante, mai come pura illustrazione o richiamo.

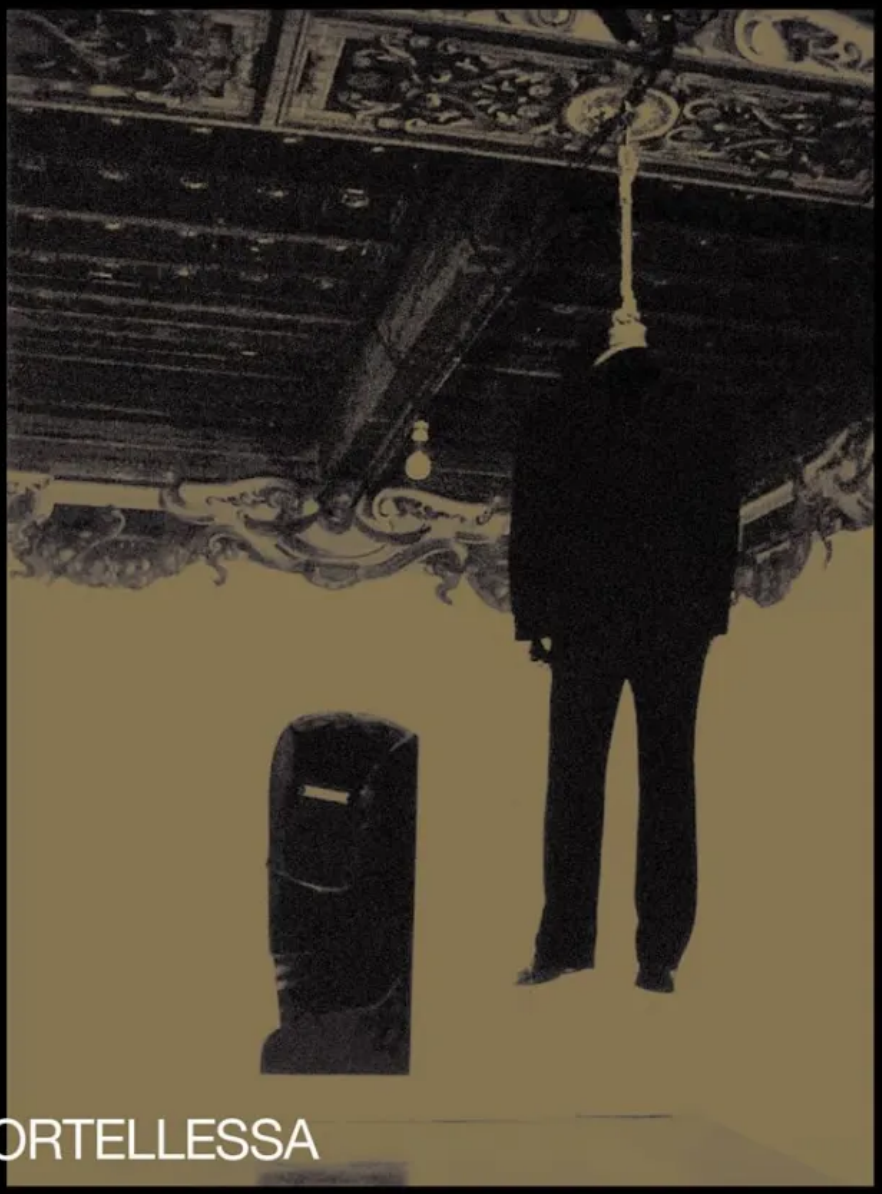
Leggi anche:
Gabriele Guercio | De Dominicis: uno scandalo lungo cinquant'anni
Michele Dantini | Pattini a rotelle. Gino De Dominicis laicizzato

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

MORIRE È PERICOLOSO

GINO DE DOMINICIS, RITRATTO IN SOSPESO



ANDREA CORTELLESSA