

Dimitri Plescan e il disegno

Luca Pietro Nicoletti

Si può dire che Dimitri Plescan (Milano 1932-2010) ¹ sia stato «pittore di pochi quadri» e che non sia stato precipitoso nell'esporsi sulla scena artistica milanese. La sua prima personale di pittura, alla Galleria Bergamini, risale al 1967². Fino a quel momento, a partire dagli anni di Brera, quando era entrato alla scuola di Aldo Carpi nel 1953, si era presentato sulla scena pubblica soprattutto con il disegno. Di soli disegni, ad esempio, era stata la sua prima personale, nel 1957, presentata appunto da Carpi³. Mario De Micheli, nel 1967, spiegava questa tardiva uscita come pittore non solo con la scelta di dedicarsi al disegno, avendo Plescan dipinto anche in precedenza, ma sottolineando la natura posata e meditativa dell'artista, che fino a quel momento aveva usato la grafica come principale strumento di indagine preferenziale per la sua maggiore immediatezza e possibilità di riflettere sui termini della rappresentazione. Nel disegno, insomma, Dimitri Plescan ha maturato il proprio linguaggio, prima di tradurlo in pittura, e del disegno si è sempre servito come mezzo di indagine preferenziale. A fronte di una contenuta produzione pittorica, infatti, il nucleo di opere realizzate con il disegno è decisamente più nutrito e soltanto un riordino sistematico di quella produzione permetterà di valutare in termini più precisi l'entità e la cronologia della sua opera e i suoi sviluppi. Per il momento ci si può limitare a qualche considerazione introduttiva. Non sarà privo di spunti, poi, un confronto con il lavoro grafico del fratello Pietro (Milano, 1929), per il quale valgono le stesse considerazioni di calma e posata riflessione sulle cose dell'arte⁴.

L'avvio è avvenuto nel solco del realismo sociale, con un segno spesso e sfilacciato, aggrovigliato come il disegno

di Giacometti, ma più sintetico e più caratterizzante: le sue figure di vecchi e di contadini della metà degli anni Cinquanta, infatti, presentano una pregnante caratterizzazione individuale che andava già oltre le istanze di denuncia o la semplice fedeltà a una iconografia codificata.

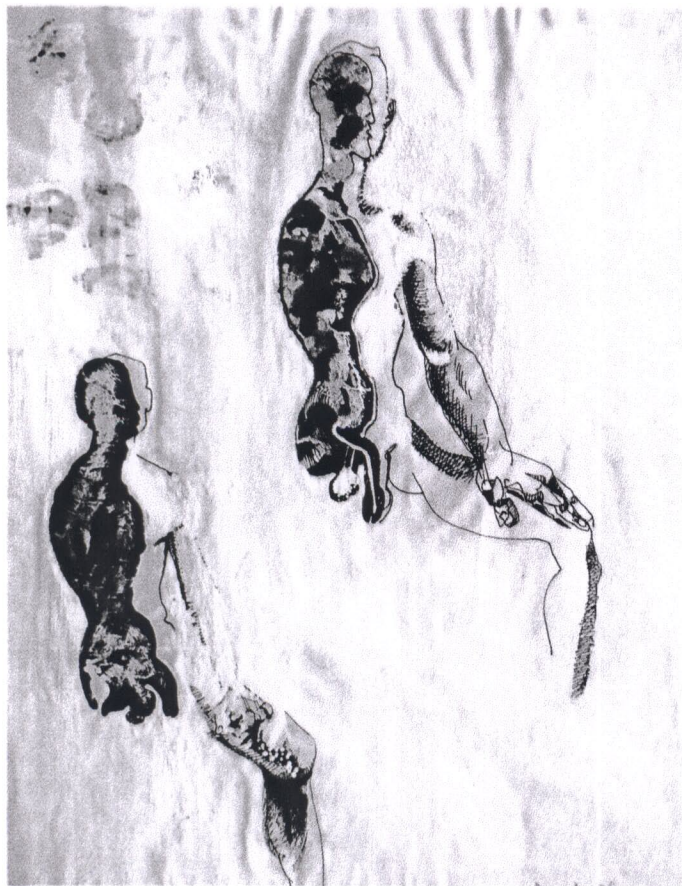
Ben presto, già all'inizio degli anni Sessanta, Plescan ha cominciato a maturare un'idea di figurazione più aperta, eccentrica e visionaria, che non si svilupperà sulla via della critica sociale, ma sul piano metaforico-simbolico, «un disegno mai edonistico e consapevolmente teso all'esercizio mentale», come ha sottolineato Tino Gippioni⁵.

La penna in queste opere prende il posto del carboncino, offrendo un segno più nitido, fitto e nervoso, impietosamente analitico e, talvolta, volutamente caricaturale⁶, avendo come obiettivo un'idea di figurazione che potesse non solo aggiornarsi sul piano della raffigurazione, ma che non dimenticasse di veicolare un contenuto ironico ma lucidamente polemico, corrosivo sotto il profilo esistenziale e non solamente di denuncia⁷.

Gigi Valsecchi nel 1982 ha osservato che Plescan ha usato il mezzo grafico come un diario permanente, un insieme di disegni compiuti a livello di schizzi piccoli e piccolissimi, frammisti



D. Plescan, *Deposizione di un motore da 1.000 cc.*, carboncino su carta, 1964.



D. Plescan, *Diviso*, china su carta, 1976.

ad annotazioni e scritti (e, talvolta, a testi senza un legame diretto con l'immagine, ma che sono accomunati dall'essere sorti alla memoria nello stesso momento):

«È un interrogare sé, una riflessione illustrata fin dall'inizio accostando alle note brevi appunti segnici. Ma questi ragionamenti figurativi, questi studi a linea pura, queste elaborazioni a formato ridotto, hanno sempre un'impronta di esattezza e di amara lucidità. Si fanno riconoscere subito per quel certo carattere anatomico, allusivo ed emblematico insieme, a sequenze frammentarie o sovrapposte. Ora ironiche,

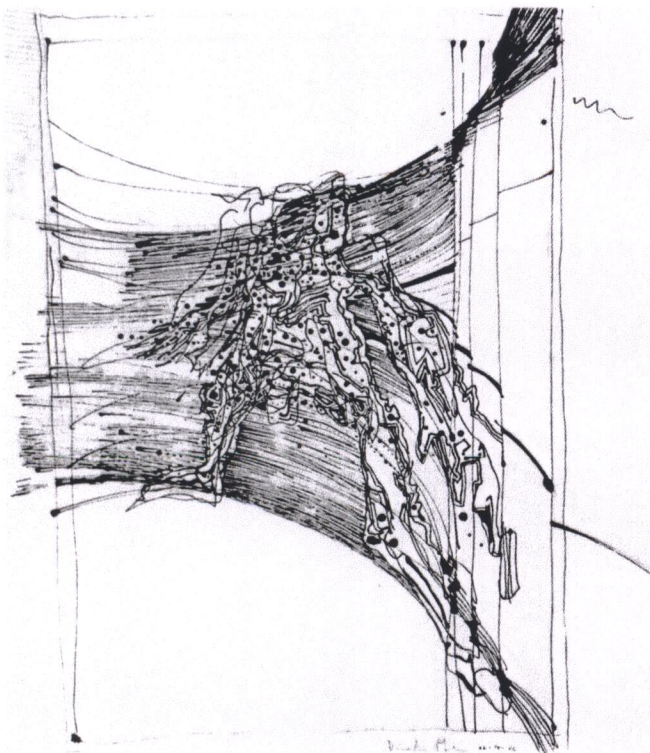
ora tragiche; in ogni puntino, o impercettibile segno viene scritto e controllato dalla mente ogni tocco della mano. Prima del procedimento tecnico, il concettuale ed il programmato fanno parte del suo abito mentale»⁸.

Se ne ha un riscontro in uno scritto dell'artista stesso, più volte citato dalla critica, datato al febbraio del 1970:

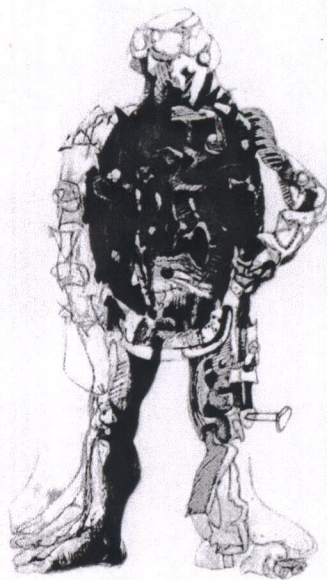
«Si sta esaurendo, nel breve cerchio della mia attività, l'interesse per il dipingere scoperto, dove tutto, cioè, avveniva sulla tela, il "dopo" germogliando o degenerando dal "prima" direttamente, architettato e spontaneo

al tempo stesso; si è sfaldata una relazione vitale di previsto e imprevedibile. Mi incuriosisce, anzi "fantastico", in pittura, un procedere operativo caratterizzato dalla preparazione laboriosa di elementi che vengano a stratificare, ad articolarsi, fuori della tela - o che, sulla tela, siano compresenti, ma non comunicanti, non collegabili, fino all'ultimo, nella sintesi di una visione -; così il piano generale di lavoro potrà esistere - privilegiato - in sede mentale o essere custodito in dossier, con numeri, veline, lucidi e ricalchi, riferimenti, diagrammi; alla fine, velocemente montati, i pezzi confluiranno nell'immagine. Nei miei disegni questa condizione immaginativa riesce già, qualche volta, a manifestarsi, però con fatica, sollevando ostacoli e contraddizioni; soprattutto urtando la funzione, come istituzionalizzata, che il disegnare aveva assunto nel corpo del mio lavoro, funzione in qualche modo di «punta», di sondaggio immediato. Nelle crisi avviene che si «paghi»: quale sarà il prezzo, questa volta, per me?»⁹.

Il disegno, dunque, viene concepito come lavoro *in fieri*, che si compone per giustapposizione di pezzi concepiti separatamente (non quindi un semplice assemblaggio come nella grafica di Guerreschi ad esempio), con lo scopo di costruire un discorso per immagini, una traduzione visiva di espressioni che il linguaggio verbale restituirebbe attraverso metafore: l'io diviso dell'uomo moderno, ad esempio, diventa una figura separata in due, come il calviniano visconte dimezzato, o appiattita fino a diventare una sagoma, o una sequenza di sagome accostate. Allo stesso modo, in una delle sue idee più note, un umanoide in piedi, privo di identità, con il busto sezionato in porzioni, quasi a diventare un automa, «L'uomo calcolato dai *media* [...] risulta per quel che è: deformato per la deformazione che ormai esso è; aperto, sezionato, vi rintraccia soltanto viti e bulloni; una mac-



D. Plescan, *Espanso*, china su carta, 1974.



D. Plescan, *Sottraendo*, china su carta, 1973.

china, dentro e fuori. Il luogo dello spirito è perduto, o non c'è mai stato¹⁰. Sarà necessario, in futuro, cercare di smontare questi soggetti nelle loro fonti visive e, soprattutto, nelle possibili fonti testuali che hanno sollecitato determinate soluzioni visive.

Per il momento, crediamo che rimanga valido quanto osservato nel 1978 da Elda Fezzi, la quale annotava che «Dimitri Plescan deve avere antico commercio con alchimisti e costruttori di quei tempi nei quali il "disegno" incrociava certezze matematiche e arcane anatomiche. Le sue sequenze a "china" passano a filo di misteriosi "trattati di architettura", magliabechiano, leonardesco, toccando più infauste condizioni del corpo, metamorfosi pungente (il tragico della nostra era tecnologica?) tra ossa e metallo, pelle-carne e lacerazioni»¹¹.

Note

1) Per un primo orientamento bio-bibliografico su D. Plescan si veda L. Capano, *Dimitri Plescan*, in A. Negri - A. Scotti (a cura di), *Aspetti della ricerca figurativa 1970/1983*, cat. esp. (Milano, Rotonda Besana, feb.-mar. 1984), Milano 1984, p. 112.

2) *Dimitri Plescan*, cat. esp. (Milano, Galleria Bergamini, 8 aprile-11 maggio 1967), presentazione di M. De Micheli, Milano 1967.

3) Cfr. Capano, *Dimitri Plescan*, cit.

4) Per un primo orientamento bio-bibliografico su Pietro Plescan (Milano, 1929) si veda A. Negri, *Pietro Plescan*, in Negri - Scotti, *Aspetti della ricerca figurativa*, cit., p. 118.

5) T. Gipponi, *Un itinerario problematico nel territorio segreto del disegno*, in *Dimitri Plescan*, cat. esp. (Lodi, Museo Civico, Salone dei Notai, 18 nov.-16 dic. 1990), Lodi 1990, pp. n.n.

6) Osservava Vittorio Sereni che nel suo lavoro «Quel tanto di ironico - a volte di satirico, addirittura di caricaturale - che ne esce ha il valore di una messa in discussione, e quale è se non questa, la funzione dell'ironia?», in *Esperienza/immagine 3*. Giancarlo Colli, Giovanni

Paganin, *Dimitri Plescan*, cat. esp. (Milano, Fondazione Corrente, 24 nov.-12 dic. 1981).

7) A questo proposito Guttuso, quale emblema di un certo tipo di figurazione a cui Plescan si pone come alternativa, è richiamato da V. Scheiwiller, *Dissociazione della figura a opera dell'intelligenza* [1973], in «L'uomo nero», VII, in corso di stampa. Per un breve resoconto dei rapporti fra D. Plescan e V. Scheiwiller si veda L.P. Nicoletti, «Buonanotte Guttuso!». *Uno scritto inedito di Vanni Scheiwiller su Dimitri Plescan*, in «L'uomo nero», VII, in corso di stampa.

8) G. Valsecchi, *Dimitri Plescan. L'ambiguità e il «vero»* [28-8-1982], dattiloscritto inedito conservato presso gli eredi.

9) D. Plescan, in *Merisi, D. Plescan, P. Plescan, Vaglieri*, cat. esp. (Cremona, Gruppo d'arte Renzo Botti, 1970).

10) S. Addamo, *Brevi ipotesi per Dimitri Plescan*, in *Dimitri Plescan*, cat. esp., Palermo, «Ai Fiori Chiari», 15-28 mar. 1980.

11) E. Fezzi, *Pittura e figura, quell'oscuro oggetto del desiderio*, in G. Colli, L. Cottini, D. Mori, D. Plescan, T. Signorini, cat. esp. (Brescia, Galleria La Leonessa, 8-21 apr. 1978).