

## **Ecco come ad es. un punto può diventare la matrice di un volto.**

*Raffaele D'Andria*

Un fattore generativo ed auto-propulsivo. È questo, forse, l'aspetto che maggiormente, oggi come in passato, sottende il rapporto tra Gillo Dorfles e la sua opera pittorica – opera ormai ben conosciuta in sé e nel suo valore di originalità, affermata in parallelo con l'attività di critico militante e di estetologo, ma soprattutto di critico del gusto. Ed è un rapporto, per altro, dialogico ed osmotico in tutte le sue direzioni, sempre contraddistinto – occorre dirlo a definizione immediata di un tale fattore – da una stretta adesione trascrittiva dell'immaginario di Dorfles, se non del suo istinto, a tutti gli elementi del fare pittorico. Negli spessori dei segmenti, nei percorsi delle linee ondulate a nastro, nell'estensione delle campiture ameboidi, nello stridore per contrasto dei colori o nella loro uniformità, l'adesione segue sempre procedure imprevedibili e spontanee. Indotte da un certo automatismo - al quale non è estranea la conoscenza della "scrittura" surrealista -, queste ultime innescano, con combinazioni varie, sia l'inseguimento del segno da parte dell'artista e viceversa, sia lo scavalco e la collisione tra segno e segno su perimetrazioni intersecanti e su concatenamenti nitidi (non senza un sentimento di piacevole ed elegante gioco, di sottile e provocatoria ironia, proprio della personalità di Dorfles).

All'interno di tali procedure ed annodato ad esse, vi è quindi una sorta di filo illogico degli elementi – eosi lo definisce Paolo Campiglio, in una recente riflessione –, un filo che entra ed esce spesso all'insaputa dell'autore, dall'intima trama del dipinto, che ne informa la consistenza e ne orienta le aperture di 'crescita figurale', in una condizione di continua instabilità dell'equilibrio compositivo. Per altro, lungo tale filo, il dispiegamento degli elementi pittorici, anche quando sono tracciati con una più o meno esplicita allusione di figuratività (e lo sono quasi sempre, onde evitare di "cadere in una forma di nuclearismo e di informale"), svuota questi stessi di ogni possibile senso rappresentativo o contenuto simbolico, per rivendicare le inter-relazioni nella loro paura autonomia, per qui essi sono, e nell'essere tendono a significare; e questo, in coerenza con quel concetto di Arte Concreta teorizzato da Dorfles a partire dal 1948, sul riferimento alle contemporanee esperienze europee. A quell'anno, infatti, risale – come è ormai ampiamente noto, ma è sempre opportuno ricordarlo – il Movimento Arte Concreta (MAC), la cui costituzione, decisa con personalità molto eterogenee tra loro, se non contraddittorie, come Bruno Munari, Atanasio Soldati e Gianni Monnet, veniva motivata dall'esigenza di assumere una posizione di contrasto con la "tanto diffusa voga dell'astrazione" di matrice geometrico-costruttivista e neoplasticista.

Al contrario di quest'ultima, l'Arte Concreta – ebbe a dire Dorfles presentando la mostra di Galliano Mazzon alla Libreria Salto di Milano – "è basata soltanto sulla realizzazione e sull'oggettivazione delle intuizioni dell'artista, rese in concrete immagini di forma/colore ...: (immagini) miranti a cogliere solo quei ritmi, quelle cadenze, quegli accordi, di cui è così ricco il mondo dei colori –.

Qualche anno dopo, rispondendo ad alcune domande poste da Tristan Sauvage, Dorfles sarà ancora più esplicito. "La mia pittura – dirà – trae la sua ragion d'essere, come è ovvio, da un'intima necessità di manifestare, attraverso un mezzo espressivo a me congeniale, le immagini che affiorano alla mia mente; in altre parole di visualizzare le più urgenti espressioni conscie ed inconscie che mi si affacciano. Per questa ragione la mia pittura è sempre stata orientata secondo un modulo grafico-plastico lontano da ogni razionalità e da ogni costruttivismo". E nel merito della sua collocazione, pur respingendo "le distinzioni in 'scuole' e 'correnti' (che non possono essere che arbitrarie e di comodo), egli preciserà di appartenere "a quella corrente di concretismo (o astrattismo che dir si voglia) organico e non geometrico".

[...]

Grande interesse, però, suscita l'intervallo allorché si approssima a quella figura teorico-metodologica che è stata definita come campo compositivo – quasi per effetto di un involontario ricalco della Teoria della polarità, espressa da Paul Klee. Omologo al campo d'immanenza di natura filosofica, il campo compositivo è anch'esso una figura che esprime – secondo Gilles Deleuze e Félix Guattari, a cui si deve la definizione – una condizione 'pre-filosofica' e 'pre-concettuale' nella quale non si predispongono la compiutezza dei concetti, bensì la loro dinamica, il movimento nell'infinito del finito. Proprio perché il campo compositivo – si può precisare, sviluppando l'analogia – "è prefilosofico e non opera già con i concetti, esso implica una sorta di sperimentazione" in cui si danno solo eventi, tensioni, energie, in cui "il pensiero non pensa ancora". Un gesto supremo, d'altro canto, sarebbe "non tanto pensare il piano di immanenza (o il campo compositivo), quanto mostrare che esso è là (...). Pensarlo come il fuori e il dentro del pensiero, il fuori non esterno o il dentro non interno". Nel caso delle opere di Dorfles, questo gesto è certamente presente; e lo è nella consegna dell'intervallo alle distinte pulsioni e posizioni delle campiture, così come si attestano nel corso del loro divenire formalizzante.

Dietro le opere di Dorflès, tuttavia, non c'è solo il riflesso dell'Arte Concreta e del MAC; altri ne sono presupposti e altri ne conseguono, in ragione di quegli articolati riferimenti culturali la cui amplificazione negli anni ha delineato l'Erlebnis-Erfahrung dell'autore. Un primo riflesso – come è ormai noto – è quello derivante da una giovanile esperienza di conoscenza per l'antropo-teosofia teorizzata da Rudolf Steiner. Realizzata nel 1934, durante un soggiorno a Dornach, nei pressi di Basilea, essa si determinò sulla finalità di porre ascolto ad un ciclo di conferenze tenute dagli allievi del filosofo austriaco, morto nel 1925. L'interesse di Dorflès, in parte polarizzato anche dalla qualità dei dipinti visti in quella sede, fu, però, "prevalentemente" – anzi, all'inizio, esclusivamente – teorico e critico. La caratterizzazione che ne conseguì fu una stesura fluidificata e mobile del colore, nelle cui sequenze di riverberi si scioglieva e sconfinava qualsiasi principio di distinzione, prevalendo la pura immaginazione della metamorfosi e del divenire. La caratterizzazione, inoltre, trovò un rispecchiamento nei titoli, anch'essi visionari, tra i quali, Paesaggio con volto umano, 1934, Entità benefiche e malefiche, 1935, Croce lunare, 1935, Due forze avverse, 1935, Forma blu console, 1935, Montagna incantata, 1936 Larve azzurre. 1937, Metamorfosi, 1938. Sono titoli – lo si constata subito – dietro i quali agisce una cosmologica di ispirazione steineriana, rivolta ad affermare il bisogno teleologico di un superamento della condizione degli opposti e degli inconciliabili, per pervenire ad una fusione intima e molecolare degli stessi – nel nucleo fenomenico della quale, su una totale assenza del tempo, simile a quella del mito al suo primo formarsi, è racchiusa l'unità spirituale dell'uomo con la natura, sentita e vissuta nella profondità dei suoi ritmi.

Tra gli avvenimenti, di grande importanza sarà la mostra Arte astratta e concreta tenutasi a Milano nell'inverno del 1947, sullo sfondo di vivaci fermenti culturali. Questa mostra, infatti – che era stata preceduta da quelle del 1945 e del 1946, rispettivamente presso le gallerie milanesi Bergamini e Ciliberti, e sarà seguita da quella 'storicizzante' organizzata da Max Bili nel 1960 – darà la possibilità di osservare una prima ed ampia panoramica delle tendenze nazionali ed internazionali.

Furono infatti esposte opere di Kandinskij, Vantongerloo, Vordemberge, Gildewart, Herbin, ma anche Arp, Bill, Klee, Bodmer, Graeser, Hinterreiter, Leuppi, Lohse, affiancate a quelle degli italiani Licini, Munari, Rho, Veronesi, Sottsass. Tali opere misero in evidenza sia le discontinuità e le continuità rispetto al recente passato, sia le potenzialità insite nelle nuove quanto diversificate posizioni della ricerca artistica del momento. In tale occasione, come era già evidente, Dorflès si riconfermerà più ampiamente nell'evoluzione dei suoi connotati di personalità, mostrando una pittura fatta di "immagini fantasticamente diramate, dove sono individuabili assonanze (...) e sintonie quanto mai tempestive con il clima europeo". Ma prima ancora degli avvenimenti a cui si è accennato, che daranno spessore alla formazione di Dorflès, questa stessa era già decisamente attestata, anche dal punto di vista teorico, sul riferimento ad alcune personalità fondative delle avanguardie storiche e a quelle che ne prolungavano e ne rielaboravano i contenuti linguistici. Presenti sul tratto che si snoda dal Futurismo al Surrealismo, dalla Metafisica all'Astrazione, tali personalità costituirono una sorta di campo d'immanenza all'interno del quale fu possibile a Dorflès avviare l'esplorazione delle proposizioni artistiche, e con esse alle molteplici influenze ed intersezioni. Queste riguardarono, in particolare modo, le personalità di Van Doesburg, Kandinskij, Klee, Mirò, Arp; ma anche il trapassamento verso quelle di Tanguy, Kupka, e di altri, per non dire quelle di ambito nazionale. Se si vuole un riscontro a ciò, esso è tutto nelle assonanze e nelle frequentazioni stilistiche indotte; è – per dare un'indicazione di fondo – in tutte quelle opere nelle quali Dorflès applica lo stesso automatismo trascrittivo-metamorfico, o quasi, che consentì a Yves Tanguy e ad André Masson di realizzare, negli anni Venti, i Cadavres exquis.

Altrettanto determinanti, però, saranno per Dorflès le personalità di Kandinskij e di Klee. Osservate direttamente già nel 1929. in occasione di una mostra in Germania, le loro intersezioni riveleranno sia una comunanza di sensibilità per l'astrazione e per una fenomenologia rivolta ad una "merce volonté de dépasser les frontières expressives", sia le reciproche divaricazioni di metodo e di risoluzione linguistica. [...]

E sarà proprio su una processualità così intesa che Dorflès concentrerà la sua attenzione, spostandone però l'accento sugli elementi formali e formativi che la rendono possibile; che vedrà, in particolare, l'insorgere della linea come vettore-valore temporalizzante, dotato della capacità di pro-durre la dinamica spaziale del campo compositivo: di intro-durre in esso le condizioni proprie del suo da farsi in un totale vuoto di storia. È quindi sulla linea e sulle modalità di attraversamento del campo compositivo che egli realizzerà il maggiore e forse più vero contatto con la poetica di Klee, artista – è bene ricordarlo – la cui produzione grafica supera di molto quella pittorica. In altri termini, è a partire dall'esempio di Klee – e dalle sue avventure di linee, per dirla con Henry Michaux – che Dorflès condividerà quel modo di "disegnare senza avere in mente alcun soggetto preciso", facendo un corto circuito tra la mano e l'occhio, innescato da "uno stimolo iniziale ed

inconsapevole". Di conseguenza, pur nell'evidenza dei diversi presupposti teorici e metodologici, la linea di Dorflès tenderà a muoversi come un sismografo, creando liberamente ed apertamente un percorso di eventi in divenire, ricco di accidentali somiglianze.

Si vedano, quindi, i disegni, soprattutto quelli più recenti. Si veda, ad esempio, tra i tanti, quello in cui la frase-titolo – Ecco, ad es. come un punto può diventare la matrice di un volto – compare come condizione di sviluppo della linea. Questa, generata da un punto fermo – che è lo stesso nel quale Klee individua l'agente del movimento originario e dal quale deriva la linea con le sue "aforistiche ramificazioni", – si curva, si spezza, si ricurva ancora, mostra i suoi profili e conquista la misura del campo compositivo; alla fine rilevando ed inglobando la frase-titolo, si trasforma in un volto amebico: in una matrice di volto (scimmiesco, mostruoso).

A volte, però, la linea può essere generata da una lettera: ad esempio, da una Z che si prolunga per caduta formando delle piccole rientranze quadrate e delle sacche, di cui l'ultima è una dilatazione allusiva. Qui la linea si ricarica per una risalita verticale e per un intreccio con la precedente, a meno di un'improvvisa deviazione sotto forma di freccia nel tratto finale, in prossimità di una d minuscola con il numero 80, che è la sigla dell'autore e l'anno del disegno.

Questa d può anche costituire una sorta di leva iniziale nello svolgimento in risalita della linea. Anche in questo caso, essa si avvolge e forma delle anse, perde dei pezzi, si riavvolge ancora con un'inversione direzionale; così, nel tratto ultimo, forma un vaso-cuore dal quale fuoriesce una freccia – forse un inconscio ripensamento al mito eterno di Cupido. Si sarà notato, però, che in questi disegni, come in tanti altri, quasi sempre il percorso della linea è riconducibile a due movimenti o azioni motorie essenziali: il primo è di libera 'andata' o di 'discesa', con la realizzazione contestuale di un campo compositivo e del suo svuotamento rispetto ad ipotesi narrative di varia natura: ed è quindi un movimento desemantizzante. Il secondo, invece, di 'ritorni' o di 'risalita', impresso sul primo, se non da esso condizionato, è decisamente ri-semantizzante, essendo rivolto a molteplici aperture della trama segnica, con relativi effetti estetici. E tra le tante aperture – oltre quella che legge nel percorso della linea una sorta di continuità infinita, per cui essa si propone come il filo illogico che attraversa tutti i campi compositivi della grafica di Dorflès, andando anche oltre la stessa – vi è quella orientata verso un ritorno di più ampia portata, connotato da una ri-semantizzazione di risvolto, di piega. Ed è questo ciò che ottiene Dorflès – che così si offre nel contempo ad una risottolineatura delle coordinate complessive della sua formulazione, di materiale minimo, nel quale convergono tutti i 'ritorni' della sua produzione grafica. Per materiale minimo – che è, ovviamente, un concetto estetologico valido per ogni artista, sia esso pittore o scultore, poeta o scrittore, attore o musicista – Dorflès intende lo schizzo, l'abbozzo, il non-finito, l'embrionale, il magmatico: tutto ciò che "può diventare la vera matrice di qualcosa di più – e forse di meglio – dell'Opus Magnum: il Poema, la Statua, il Romanzo, la Sinfonia. "Tutte le scorie che lo scrittore strappa al suo poema o al suo racconto; tutti i minuti arabeschi che il pittore cancella con le sovrapposte stesure del colore; tutti i ripensamenti poetici, musicali, pittorici, che rimangono lettera morta destinata al cestino dell'immondizie, sono invece spesso le uniche germinali intuizioni da cui può prendere l'avvio l'opera autentica. È allora, in questo intervallo tra il momento ancora miocinetico del gesto e quello ponderato della costruzione che si cela – non sempre ma spesso – l'unica traccia di quel tempuscolo o corpuscolo di nuovo, di genuino, di automatico, di cui noi stessi non c'eravamo accorti, ma che costituisce l'unica autentica base d'ogni nostra successiva creazione". Il concetto di materiale minimo, tuttavia, non è assoluto né limitato o limitante; bensì, esso ne contiene al suo interno altri, come quello della pausa intervallare, che è cosa evidente se solo si considera la problematicità del rapporto tra il materiale e l'opera finale a cui esso tende, che non è necessariamente quella compiuta; come quello, soprattutto, della contaminazione, che avviene anche sul semplice accostamento paratattico del segno all'immagine, della parola al segno, del suono alla parola pittore che non osa scrivere, lo scrittore che non osa disegnare, spesso riesce a ritrovare nel linguaggio che non gli è proprio, di cui non è schiavo (per antico mestiere o cristallizzata consuetudine) quella freschezza di espressione che solo l'ingenuo o l'inesperto possiedono. E il ritorno al naif dell'impervoluto; è la rivincita dello sgrammaticato, dell'asintattico, dell'ambiguo". In parallelo e a sostegno del concetto di materiale minimo, Dorflès ha realizzato anche un disegno-testo, in cui l'uno è forma e contenuto dell'altro. Coerente nella contiguità con il Der Hut di Beuys, o con il Dollar sign di Andy Warhol, o con la figura abbozzata di Samo (Basquiata J. M.), o con quella schizzata da Mimmo Paladino, esso consiste in una linea discendente curva che si trasforma in parole – un minimo di contaminazione / tra parola e immagine, tra Simmetrico e Asimmetrico, tra minimo – appunto – e massimo / non può realizzarsi che attraverso / l'espandersi del segno verbale / un segno grafico che non ne / sia l'equivalente, ma il proseguimento".

Le parole, a loro volta, si trasformano in un impreciso animale fantastico, che è una sorta di cavallo marino-drigo-cervo-renna ottenuto su una sequenza di curve concave e convesse, terminanti con una voluta e con una d, affiancata all'anno 80. Non si può tralasciare, infine, un piccolo materiale minimo che è un disegno en marge, ma non per questo meno significativo, rappresentante una specie di figura alata, ottenuta con un tratto rapido, quasi infantile. Depositaria di un pensiero a fumetto – il sincronico batterà sempre il diacronico –, la figura è quindi un anghelos, vale a dire un `messaggero'. Come tale, essa rimanda alle immagini e ai disegni di angeli che percorrono insistentemente l'opera di Klee; rimanda, in particolare, a quell'Angelus Novus che, acquistato da Walter Benjamin nel 1920, ne accompagnerà l'infelice esistenza come oggetto di meditazione. Per Benjamin l'Angelus Novus di Klee è soprattutto quello della storia, il quale ha il viso rivolto al passato. Ma non solo: laddove "davanti a noi appare una catena di eventi, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre i frammenti. Ma dal paradiso soffia una bufera (...). Questa lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre il cumulo delle macerie cresce verso il cielo davanti a lui. Ciò che chiamiamo il progresso è – dice Benjamin – questa bufera. La figura dell'angelo, quindi, naufraga rovinosamente `nell'immanenza della storia', che è per sua definizione diacronica. Solo un balzo – che Benjamin intravede nella rivoluzione-rivelazione – può superare un tale naufragio, a condizione però che "non salvi il passato storico in una 'immagine eterna' di esso, ma lo tragga fuori dal suo continuum nel tempo-ora", svuotandolo e ricollocandolo nella sincronia dell'evento. Ed è questo della sincronia, dopotutto, anche il senso di un ultimo disegno, realizzato da Dorflès nell'estate del 2005, dopo aver curato la mostra di Arnaldo Pomodoro sulle mura greche di Paestum. Si tratta di un'incisione leggermente acquerellata in seppia, con la quale Dorflès ha voluto rileggere il motivo della Tomba del tuffatore, datata al 480-470 a.C. ed esposta nel locale Museo Archeologico. Anche in questo caso l'opera è riconducibile al principio del materiale minimo, essendo stata rapidamente risolta su profilature separate e a linea continua, allusive agli elementi che configurano la celebre lastra tombale. Contenuti in una cornice perimetrale – che è il ricalco del limite decorativo e fisico della lastra – gli elementi sono forme sinuose ed ampie di alberi e di altro, bloccate nel loro movimento ondulatorio neli'attimo di un'eterna attesa. A ben vedere, però, quella del tuffatore di Dorflès non è solo una sospensione nello spazio vuoto del mito – di un mito che, per altro, rincorre circolarmente se stesso, lasciando di ciò una traccia che ha i colori sbiaditi e terrosi della lastra; è anche la testimonianza di un'avvenuta immersione disperdente, con la conquista di un insondabile spazio liquido. Ed è facile capire che un tale spazio è placentare e che il liquido è densamente amniotico; che entrambi sono il prodotto di una `risalita': non verso un'origine, bensì verso un `evento' estremo e biologico, infinitamente distante da una qualsivoglia preistoria.