

ÉLAN NOIR - POSTSCRIPTUM PER UN ARCIPELAGO

di Alberto Zanchetta

2006

Dal catalogo "Isolari", Galleria L'Ariete artecontemporanea, Bologna

Le carte slabbrate di Simone Pellegrini sembrano far parte di un'unica grande opera che ci perviene smembrata e centellinata nel suo divenire. C'è da credere che certuni bordi possano collimare tra loro, a suturare lo iato, in virtù del fatto che la frattura avviene sempre da un *holos*, da un'unità. I brandelli si accumulano, colmano i vuoti di questo grande, infinito, *chef d'uvre*. Solo di recente ogni quadro è arginato da una cornice nera che ne circoscrive la rappresentazione, spezzando l'enfasi del frammento che si paventava allo spettatore. Pellegrini delimita le scene ed esemplifica questo concetto scegliendo a titolo della sua personale il termine "isolari". Il riferimento è alle mappe circostanziali realizzate prima dell'avvento dell'atlante: cartografie parziali, visioni disorganiche del globo terrestre, per lo più terre emerse circondate dalle acque che le escludono dal resto. «Resto – precisa l'artista – inteso non come ciò che avanza, ma come ciò che originariamente affiora».

Tempo addietro le campiture nere delimitavano alcune aree all'interno dell'opera, inscrivendovi una geometria degna dell'agrimensura; i confini sono ora diventati periferici, in tutto simili a una barriera. Sigillo imposto dalla pantalassa che spumeggia sui margini sfrangiati della carta ponendo in stato d'assedio le immagini. L'elemento acqueo fa proprio il motto dei grandi imperatori, *dividi et impera*, riducendo in cattività l'uomo. Un Uomo sottoposto a sforzo/soma, costretto a sospingere ingranaggi, issare massi, percuotere i tronchi. La cornice nera diventa quindi una sorta di cinta muraria che lo rinserra nell'ecumene quando invece poteva essere una fortificazione, la stessa che fu indispensabile allo sviluppo delle civiltà antiche. Nelle opere di Pellegrini non ci sono insediamenti, nessuna capanna o palafitta, viene così a mancare la *polis*, indi pure la formazione di una "società", di un'organizzazione che non sia meramente rudimentale. Venendo meno sia la politica sia la morale, in queste cart[ografi]e la collettività è poco più che una moltitudine di persone.

Nel catalogo della mostra *I muschi del sentiero*, Ivan Quaroni sottolineava la discrepanza tra le civiltà occidentali e orientali portando all'attenzione un saggio di Manlio Sgalambro nel quale il filosofo, accennando alle civiltà orientali, «rifiuta l'appellativo di "civili", preferendo considerarle come "modi di vita", alla stregua delle esistenze animali». ¹ In realtà l'occidente non fa che trincerarsi dietro il mito del progresso per dissimulare la propria indole, corrotta e corruttrice, condizione ferina che investe appieno l'opera di Pellegrini (risulta peraltro problematica la distinzione degli uomini dagli animali a causa di una permutazione delle forme e dei rispettivi attribuiti. Chiarificatore il soggetto delle "cagne").

Nello stesso catalogo Luca Cesari ricorda che «Goethe al suo tempo aveva affermato la necessità per gli artisti di essere barbari». ² È assai rilevante l'uso della parola "barbaro" a dispetto del mito del "buon selvaggio" che prevarrà un secolo più tardi. Il pensiero occidentale chiamava "barbari" quelle popolazioni dell'America, dell'Africa, dell'Oceania che soltanto di recente sono assunte allo status di "primitive". Qui risiede il punto nodale dei personaggi di Pellegrini, "barbari" o "selvaggi" nel senso d'essere progenitori viventi. Non "primitivi" (trogloditi)

ma “primigeni” (aborigeni). Rimasti immuni alla civiltà così come noi la conosciamo, essi preservano l’ancestralità della vita. Marco Meneguzzo giustamente puntualizzava come «Pellegrini voglia essere “originario”, più ancora che “antico”»³ sicché l’artista ribadisce l’importanza di discernere “originario” da “originale”. L’esegesi lo ha sovente apparentato alle pitture d’Altamira e Lascaux, il parallelismo non induce però al malinteso. Le opere di Pellegrini vogliono situarsi all’inizio senza perdere la cognizione del tempo; essendo l’arte senza durata bisogna riconoscerne le distanze per poter creare in un’estensione. «Ricominciare – affermava César – non è rifare. E ricominciare non è del tutto la stessa cosa che rifare».⁴ In questo caso non si tratta di rifare pedissequamente gli affreschi rupestri, né di ricominciare da se stessi, bensì di implementare elementi pregressi, che ancora perdurano, ancora attuali, alla maniera di certuni bimani sfuggiti secolo dopo secolo alla mineralizzazione.

Tracce fossili sono invece le figure di Pellegrini, forme bruciate, arse nella calura del giallo-deserto cartaceo. La carta da spolvero rassomiglia a un fondo sabbioso, terra brulla, inospitale. Franco Fanelli parla di una «“pre-Arcadia” i cui principali abitatori sono l’*“homo silvaticus”* e un bestiario a forte densità allegorica».⁵ L’Arcadia cui fa riferimento Fanelli è ovviamente quella tramandata da Teocrito e Virgilio, connessa all’utopia di un eden siculo, andrebbe pertanto confutata con le più fedeli descrizioni di Ovidio e Polibio. La verifica ci giunge da Erwin Panofsky che così commentava: «L’Arcadia, come figura in tutta la letteratura moderna e come la si intende nel linguaggio quotidiano, rientra nel primitivismo “mite”, quello dell’età dell’oro. Ma l’Arcadia quale fu veramente, e come è descritta dagli autori greci, fu quasi l’opposto».⁶ Nello specifico di Pellegrini non dobbiamo parlare di “pre-Arcadia” ma di Arcadia vera e propria, nella sua forma “aspra” che «concepisce la vita primitiva come una esistenza quasi subumana, piena di terribili difficoltà e priva d’ogni dolcezza: in altre parole la vita dell’uomo civile spogliata delle sue virtù».⁷ Nei panegirici del tanto millantato paradiso terrestre aleggiava uno spirito “pastorale” pervaso d’amore romantico, Pellegrini lo converte in uno spirito “ero[t]jico”, folle come può esserlo l’Amor lupi che rende belve e coincide con la perdita di centralità dell’uomo nell’universo. “Eroico” in quanto lotta per la sopravvivenza, più che mai ora che si è smarrito nella composizione (un tempo ne era il fulcro), in una natura impervia che lo rispecchia ma in cui deve dibattersi fino allo spasimo per non essere sopraffatto. E poiché brama la vita con tutte le sue forze, il suo erotismo non può che muovere dai bassi istinti.

Figurazione corporale, viscerale e vigorosa, in conflitto con la paura, il terrore, l’angoscia. L’Uomo di Pellegrini è in cerca di se stesso. Non riuscendo a organizzarsi socialmente imita gli animali, si raduna in branchi riconoscendovi la propria specie senza però aver preso coscienza della sua identità. A quel punto si scopre solo in mezzo agli altri. Come il Goetz protagonista de “Il diavolo e il buon dio” finisce per sentirsi solo di fronte a Dio,⁸ meglio: si sente – scriveva Bataille in *Madame Edwarda* – «abbandonato come lo si è in presenza di DIO».⁹ Se infatti l’Uomo dei classici era un essere posto di fronte all’Onnipotente, dopo la “morte di Dio” evolve in un essere sociale, condizionato e determinato da una società incapace, nonostante tutto, di espellere la violenza.

L’alter-ego letterario di Bataille, il personaggio di Sartre e le figure di Pellegrini sono portati a “fare il male”, in questo male c’è però un dilacerante rovesciamento nel [fare il proprio] “bene”.

Per Bataille il male equivale all'amore, è energia espressa per mezzo del piacere, della potenza, è un disordine in vista di un ordine diverso.¹⁰ Mentre la natura tende a rigenerarsi, l'Uomo cova pulsioni auto-distruttive. Anima panica-aurorale che ignora l'innocenza perché discende direttamente dalla "caduta". Non ha mai vissuto nell'Eden, non ancora, continua ad abitare quegli inferi che sono sua intima condizione: oscuri e confusi (in accordo con il colore nero-pece e la bolgia di immagini). A ragione e con una certa assiduità l'opera di Pellegrini è stata frequentata dalle parole di Bataille, autore tra i più affini visto che il Nostro non trova validi corrispettivi nelle arti visive. Pellegrini è innanzitutto un lettore, lettore colto, di saggi e trattati che riversa nei suoi lavori, rifugge però la prosa e la poesia che potremmo ciò nondimeno individuare nelle sue opere. Parlando del Bard di Gray, Samuel T. Coleridge afferma che un tempo mi inebriava e ora lo leggo senza piacere in quanto «La poesia dà più piacere se viene compresa solo generalmente e non perfettamente».¹¹ Rispetto ai frammenti più piccoli Pellegrini preferisce riconoscersi nelle grandi carte, laddove l'occhio si fa errabondo, inabile a cogliere la pienezza e la compiutezza dell'opera – vastità proporzionale alla varietà.

La rappresentazione è simbolica più che ottica, la prospettiva costruita su piatte profondità. L'impianto compatto, saturo. La visione frontale, quasi planimetrica. Nonostante il brulichio di figure la scena appare immota, non un filo di vento increspa i soggetti, eppure in essa c'è un andamento, un agitarsi che da un angolo all'altro inebria la rappresentazione, scuotendola. Ogni soggetto è rapito in un vortice, di quando in quando in una forma ellittica che racchiude una immagine periferica, una "fovea" troppo lucida e spietata. Agli antipodi è il baloon dei fumetti che in Pellegrini annerisce fino a diventare luogo inospitale per il linguaggio. Un baloon fattosi autonomo rispetto ai personaggi, che fluttua libero; forma spermatica in cerca del concepimento, intenta ad articolare ciò che non ha una predisposizione al formarsi. Benché trasposto in soggetti, l'Essere di Pellegrini rientra nella sfera dell'immortalità assieme alla Verità, è quindi inevitabile il diniego al linguaggio, perché caduco, inficiato della capacità di cogliere l'uno e l'altra. Proprio per questo i lavori di Pellegrini trovano una certa equivalenza in una tradizione orale resa per immagini, piena di "contraddizioni", ossia di libere interpretazioni rispetto alla fonte cui si ispira. Non a caso si è parlato della pindaric ode de "il Bardo", esempio di un vernacolo "originario" senza per questo essere originale. Lo stesso dicasi dei libri profetici di Blake e delle poesie ossianiche di Macpherson che hanno tra i loro prototipi la Bibbia e l'Odissea. Va pur detto che i canti di Macpherson furono pubblicati anonimi e attribuiti all'antica poesia celtica. Tale mistificazione non ci perviene da Pellegrini, egli non vuole essere apocrifo né essere cacciatore di frodo, le sue opere rifuggono l'archeologia e l'anacronismo. I suoi sono dei modelli eterni, inossidabili, comuni a tutta l'umanità. Valga allora il commento di Gray sulle poesie di Ossian: «l'immaginazione dimorava in tutto il suo splendore, secoli e secoli fa, [...] in tutte le nascenti società degli uomini, là dove le angustie dell'esistenza spingono il singolo a pensare e a agire per se stesso».

Nuovamente calati nell'Infanzia dell'Uomo e del Mondo, a trasporre, a ri-tradurre la Notte dei Tempi. Nostos dell'essere: soli e nudi. Questi Uomini provano paura di fronte al mondo, arrancano riottosi in un'ambage disseminata di muschi e sassi, pervasi da un fremito che sfocia nell'istinto alla sopravvivenza, scaturigine di un'esacerbante sessualità oltre che di una ieratica

inclinazione al castigo, alla mortificazione delle carni. Per usare un neologismo la si direbbe una condizione “complessuale”. Corpi dolenti, offesi, umiliati, eppur solenni, fieri quanto ferini, si percuotono le membra ammettendo il mea culpa del confiteor, irrorati dal proprio sangue riconoscono la propria colpevolezza nella speranza di compiere taumaturgie. L’assenza, l’inesistenza forse, di una divinità – nessun dio è intervenuto nella creazione soleva ribadire Charles Darwin – li spinge allo struggimento nella natura quale logica e inevitabile apoteosi. Il rivolgimento delle figure “introflesse/estroflesse”, con il collo fratturato che si riversa lungo la schiena, getta uno sguardo *autre* sul mondo, sulla natura fuori e dentro di sé. Un Essere-Soglia teso allo svuotamento come pure all’interiorizzazione. Rivolgimento, eterno ritorno suggellato dall’immagine dell’albero (risalente al 2001), spoglio, capovolto, a intessere le proprie radici. Ouroborus arboreo, simbolo iniziatico di un’Umanità che ritrova il giro di vite nel sesso rosso delle “divaricate” (omaggio esplicito a Carol Rama e derivazione dalla “potta” medioevale), rigeneranti i primordi.

Ab ovo. Mai uguale, sempre nuovo.

(1) I. Quaroni, in *I muschi del sentiero*, catalogo della mostra personale di Simone Pellegrini, Bonioni Arte, Reggio Emilia, novembre 2004.

(2) L. Cesari, in *I muschi del sentiero*, op. cit.

(3) M. Meneguzzo, in *Krn*, catalogo della mostra personale di Simone Pellegrini, Gallerie delle Battaglie, Brescia, febbraio 2005.

(4) César, conversazione raccolta da Jean-Luc Chalumeau, in *OPUS* n° 120, luglio-agosto 1990.

(5) F. Fanelli, *Leporie*, catalogo della mostra personale di Simone Pellegrini, 41 artecontemporanea, Torino, settembre 2003.

(6-7) E. Panofsky, *Et in arcadia Ego*, in *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1999.

(8) Jean-Paul Sartre, *Il diavolo e il buon Dio*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1976.

(9-10) G. Bataille, *Madame Edwarda-Il morto-Il piccolo*, Gremese editore, Roma 1981.

Per un’illuminante concezione del “male” si rimanda al testo de *Il Piccolo* ivi pubblicato.

(11) S. T. Coleridge, *Diari 1794-1819*, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo 1991.