

DEVASTI

di Walter Guadagnini

2012

Dal catalogo "Devasti. Non c'è alcun contrario della forma del mondo", FAR-Fabbrica Arte Rimini

Storie naturali, miti originari, frammenti lirici, è facile lasciarsi trascinare dalla metafora e dalla suggestione letteraria di fronte ai lavori di Simone Pellegrini, alle teorie di figure umane e animali e vegetali che popolano le sue superfici da oltre un decennio. Ma è proprio questa una delle caratteristiche primarie della pittura di Pellegrini, quella di vivere costantemente ai confini non delle discipline ma delle interpretazioni, di manifestarsi per via di molteplicità, che investono l'intero spettro della poetica dell'artista e del suo invero in forma grafica. Ovvero, il primo impatto con questi lavori induce istintivamente a un approccio di carattere narrativo: lo sviluppo orizzontale, il susseguirsi di nuclei ben definiti che talvolta si fondono gli uni negli altri, gli stessi pretesti figurati, tutto induce a ricercare l'inizio e la fine di una vicenda, il dipanarsi di un racconto, per quanto simbolico esso possa essere. È solo soffermandosi davanti alla carta che lentamente si avverte lo scacco delle attese, che ci si accorge di girare a vuoto alla ricerca di una storia che non c'è; è la progressiva scoperta di un figurare che si rifiuta persino alla metafora, che sarebbe almeno una certezza, una promessa di approdo. Non storie, non simboli, non metafore, segni e figure cosa dicono allora, con le loro metamorfosi, con la loro ostentata presenza, il loro disporsi dentro e fuori gli spazi che l'artista costruisce a mo' di isole (e case e giardini, dimore insomma) all'interno della superficie? Dicono la genesi del segno e il suo sviluppo, dicono la traccia che si fa forma, dicono il lavoro di mente e mani negli spazi e nelle materie, dicono la necessità di fare arte, ancora, anche agli inizi del XXI secolo, tracciando segni e provandosi a connetterli, dando un senso al proprio agire. La vertigine del figurare, dicono. Il tentativo di ricreare ogni volta il mondo per via di immagini, senza nomi. Non è un caso che di frequente le figure di Pellegrini tendano a dividersi per dare vita ad altre figure, a riprodursi e moltiplicarsi per scissione, come da una matrice possono nascere infiniti segni; una sorta di meccanismo che rimanda a un'azione naturale, come il respirare, il mangiare, il riprodursi per l'appunto. Eppure, anche all'interno di tale originarietà, vi è un ordine, una disciplina, che sembrano contrastare con essa, che inducono ancora una volta a rimettere in discussione le interpretazioni, e quantomeno a non accontentarsi del primo raggiungimento. Perché Pellegrini costruisce questi spazi con metodo e disciplina rigorosi, secondo una progettualità che non è quella del disegno preparatorio, ma che non di meno si configura come risultato di un'azione pensata ed elaborata in chiave sia mentale che visiva. Mettere e levare. Togliere e aggiungere. Vuoti e pieni, non casuali. Ancora, è come assistere a un doppio ordine di suggestioni che provengono da una stessa sorgente: da un lato vi è la forza primigenia dei segni, delle memorie di un fare che pare rimontare alle origini dei tempi, dall'altro vi è una elaborazione dello spazio che rimanda a modelli culturali alti, tanto occidentali quanto orientali (inutile qui farne l'elenco, quanti si sono già misurati con la lettura di questi lavori hanno ampiamente individuato i riferimenti possibili, diretti e indiretti; ad essi piace qui aggiungere solo il Novelli dei disegni del "Viaggio in Grecia" e dell'"Uomo coyote", per prima cosa tracciare, incidere (come gli Etruschi il campo) il paesaggio dell'uomo...). E non è nemmeno il caso di utilizzare a questo proposito la definizione di *docta ignorantia*, perché nulla in realtà è nascosto in queste immagini, piuttosto tutto è evidenziato a tal punto da diventare invisibile. Pellegrini accetta la sfida della cultura, persino della sapienza del fare, non immagina il suo gesto come il primo gesto possibile, ma immagina invece l'irripetibilità di ogni gesto, la singolarità di ogni azione che può, e deve, esistere al tempo stesso dentro e fuori la storia. Per questo motivo, forse, l'artista ha deciso recentemente di rendere pubblica una modalità peculiare del suo lavoro, quella del disegno realizzato sulle pagine di un libro e presentato in modo da rendere visibile di quale libro si tratti. Ancora, la tentazione di

legare immagine e parola è forte, e risponde al medesimo meccanismo evidenziato in apertura, quello di fornire appoggi e approdi certi alla vista e al pensiero. In questo caso, poi, la tradizione illustrativa, la traduzione dalla parola scritta all'immagine inducono ulteriormente a percorrere questa strada. Che risulta però non proficua, poiché Pellegrini non muta né segno né immagine: non li muta a seconda del libro, e non li muta rispetto al suo lavoro specificamente pittorico. L'unico elemento che si può riferire esplicitamente solo a questa pratica è la rarefazione del segno, naturalmente conseguente all'utilizzo della matita e al modificarsi del supporto. Pare poco, ma forse si tratta dell'elemento decisivo, che permette di comprendere il perché di questa scelta: se nella pittura ogni riferimento alle suggestioni intellettuali che hanno portato alla creazione di quella determinata immagine è come cancellato dalla forza del segno, in questa serie Pellegrini sembra voler evidenziare il processo che sta alla base del suo fare arte. Non un omaggio ai propri punti di riferimento, allora, e nemmeno uno studio per l'opera maggiore, ma lo svelamento della trama di suggestioni che giorno dopo giorno funzionano da nutrimento intellettuale. Un diario per certi aspetti, dove paradossalmente la narrazione non avviene attraverso le immagini dell'autore, né attraverso le sue parole, ma attraverso quelle di altri, quelle stampate che hanno attraversato la mente dell'artista. Che è poi, a ben vedere, quello che Pellegrini realizza dal punto di vista tecnico, rinunciando a toccare direttamente la carta con le mani, servendosi di una matrice; paradosso fertile tra i tanti della sua poetica, così ferocemente coinvolta con il corpo, proprio e degli altri, e detta ponendo un filtro tra i due corpi cruciali dell'opera, quello dell'artista e quello della materia. Un dire per trasposizione, affidando alle matrici e alle pagine dei libri il compito di creare quel vuoto di tempo e di spazio che misura la distanza tra l'autore e l'opera sua. Una distanza necessaria per guardarsi agire, e per lasciarsi agire dalla pittura. Perché, come voleva Artaud, "o sapremo ricondurre tutte le arti a un atteggiamento e a una necessità centrali, trovando un'analogia fra un gesto compiuto nella pittura o a teatro e quello che compie la lava nell'eruzione di un vulcano, o dovremo rinunciare a dipingere, a sproloquiare, a scrivere, a fare qualsiasi altra cosa".