

SIMONE PELLEGRINI

Convivere con l'indecifrabile

di Giuseppe Frangi

Via Guazzaloca a Bologna è come un cul de sac. Strada stretta, che sembra vada a sbattere contro la massicciata della ferrovia. Macchine parcheggiate quasi strisciando i muri. Per arrivare allo studio di Simone Pellegrini si varca uno dei cancelletti che si affacciano sulla via, si attraversa un cortile piccolo e un po' sconclusionato. Nell'angolo c'è la porta che taglia fuori il mondo. Dentro è tutto un altro mondo. Stretto, compresso, assediato. Non ci sono preamboli. Lo spazio è poco, non ci sono angoli in cui mettersi al riparo, non c'è una sedia, non c'è immediatamente una finestra oltre la quale sfogare lo sguardo. In tutto 15 metri quadri, persino meno dei 24 nei quali Alberto Giacometti fu al lavoro per tutta la vita, rue Hyppolyte-Maindron, Parigi. Lo studio per alcuni artisti è come una pelle che non ci si può togliere mai di dosso, un utero nel quale si è stati risucchiati dal destino. In questi casi lo studio non è semplicemente uno spazio che fornisce le condizioni ideali, per quanto strane, per generare. Lo studio è espansione stessa dell'opera. Fa corpo con l'opera. Da Giacometti si avvertiva la gravidanza della polvere di gesso che riempiva l'aria, come espansione delle sculture. L'aria di Simone Pellegrini è densa del pulviscolo di grafite, ma è soprattutto popolata dal volteggiare invisibile di quelle forme che prima o poi verranno imbrigliate nelle sue opere.

Appeso al muro, poco prima della scala che porta al piano dove ci stanno letto e cucina, c'è un estensore per fare esercizi di ginnastica: un dettaglio che imprime altra pressione a questo spazio senza spazio. Il pavimento è lastricato di matrici, come un tappeto irto, per le scorie di un immaginario che genera a strappi continui. Quanto ai tavoli, uno è quasi inviccinabile, per il cumulo di mozziconi di carboncini di grafite nera, Cretacolor marca Brevillier's. "Hard Pastels" che una volta sulla pelle sembrano fissarsi indelebili come il sangue sulle mani di Macbeth. L'altro tavolo, quello al centro, è sgombro. Ma è solo un inganno ottico. Pellegrini infatti non tollera le superfici da riempire. La superficie (cioè la carta che fa da supporto alle sue opere) si appalesa solo nel momento in cui ci sono forme che cercano un luogo dove depositarsi. Il supporto è generato dalle necessità di un immaginario che spinge per "fiscizzarci". Così la carta prolifera su se stessa, aggiungendo pezza a pezza.

Per calarsi nell'opera di Simone Pellegrini, questo "introibo" era ed è un passaggio obbligato. La separatezza di questo studio incubatore, studio serra, immette nel suo mondo. Opere e luogo sono qualcosa di osmotico, legati da una categoria che li definisce come due entità siamesi. La definirei la categoria del "dentro". Il "dentro" come spazio fecondante e genetico. È nel chiuso di questo studio antro che si creano le condizioni per lo scatenamento di una fantasia che abbina processi psichici e biologici fuori da ogni normatività. È nella pressione garantita da questo spazio che questi processi trovano il calore indispensabile per coagularsi in forme. C'è un qualcosa di



drasticamente primitivo nell'opera di Pellegrini. Un primitivo che non è primitivismo di ritorno, ma è un saltar dentro nel tempo, per intercettare situazioni che sono state scartate nell'evolversi dei processi. C'è un parallelo che si impone in modo quasi inevitabile: quello dei primi uomini che hanno impresso nel profondo buio delle grotte gli embrioni di quell'avventura che ha segnato tutta la storia dell'uomo: l'avventura dell'arte. Lascaux, Altamira, Chauvet, Romanelli, Serra da Capivara, Bhimbetka, Cueva de las Manos, Laas Gaal, Tadrart Acacus, Kakadu: santuari dove si è depositata germinalmente quell'energia "inutile", gratuita, non necessaria, non prescritta da nessuna legge. "Neuma" la definisce Emilio Villa in quel suo viaggio geniale tra le fibre dell'"arte primordiale" (*L'arte dell'uomo primordiale*, Abscondita, 2005, ma il testo risale a circa 10 anni prima). C'è un aspetto fisiologico che collega quelle esperienze a ciò che si compie nello studio di via Guazzaloca, a dispetto dei 30mila anni – mille più mille meno – che le separano. Ed è proprio l'ineluttabilità di un "dentro". Che cosa spingeva quei progenitori a lasciare i segni sulle rocce nel buio grembo di una grotta? Perché cercavano spazi chiusi e separati, quasi impermeabili al mondo? «L'uomo che opera», scriveva Villa, «è colui che sa operare e sa di operare, e sa quell'opera; egli opera, non spiega; egli agisce, non dimostra, non copia; crea, produce e non vuole dimostrare di riprodurre quello che è saputo: se non fosse così, l'intera arte preistorica sarebbe una favola sbiadita e senza senso». Siamo di fronte dunque ad un processo che non ha bisogno di riferimenti esterni per legittimarsi. È una «presa di possesso del mondo» che si concepisce in un chiuso, perché il chiuso permette a questo processo di autogenerazione di svilupparsi in tutta la sua esclusività e potenza. Di perseguire «il sentimento della contiguità, del nesso ritmico, della misura concepita... in una concezione "tettonica" della frase spaziale» (Villa). Pellegrini non a caso parla delle sue opere come "nodi autoconcludenti" e del suo isolarsi nello spazio sigillato dello studio come di uno "scomunicarmi", un "uscire dalla comunità". È davvero sensato presupporre un ponte che unisce due avventure così distanti temporalmente e antropologicamente? È sempre Villa a cogliere i connotati e la continuità di questa energia "segretamente operante": «Rimane il fatto che la parte più sollevata, solenne, più audace della produzione artistica moderna è quella che cerca il suo orientamento nella naturale reviviscenza delle etimologie sorprese nel loro trasalimento originario e nella sua alterna condotta storica».

Esaminato in modo anche troppo indiscreto il luogo è ora importante soffermarsi sulle procedure, in questo percorso di avvicinamento all'opera di Pellegrini. In pochi altri artisti infatti il "modo" è così intrinsecamente connesso con la sostanza. Il processo creativo segue una scansione precisa, quasi rituale: la pressione dell'ambiente si travasa nella pressione di una disciplina che non ammette deroghe. Pellegrini procede per matrici di carta, sulle quali traferisce le forme elementari che

popolano il cosmo delle sue opere. Quel verbo "trasferisce" suggerisce l'idea che le forme in realtà non siano frutto di un processo creativo, ma preesistano a quel processo. Non credo che si vada lontano dal vero se si definisce il processo creativo di Pellegrini come un'operazione di cattura e quindi di organizzazione nello spazio delle "prede". Il passaggio successivo, grazie all'ausilio di olio, è poi la trasposizione di ciò che è stato imbrigliato sulla matrice, sul pezzo di foglio che si andrà ad aggregare agli altri: in sostanza Pellegrini procede per una sequenza di monotipi che si vengono montando a catena. È un processo nel quale si scatenano energie non messe nel conto. Come testimoniò Jean Dubuffet a proposito della sua esperienza con il ciclo delle Impronte. «Confesso», scrisse, «che il tipico, particolarissimo aspetto d'impronte assunto dalle immagini che vengono ad iscriversi sui miei fogli, voglio dire l'impressionante aspetto di calchi eseguiti direttamente sul fatto, agisce con forza su di me. È l'aspetto di un'immagine prodotta dagli elementi stessi che vengono direttamente a iscriversi, senza che debba intervenire alcun elemento di mediazione, un'immagine dunque primordialmente immediata, pura da ogni alterazione di trascrizione, da ogni principio d'interpretazione, impeccabilmente bruta».

Tornando a Pellegrini, non c'è a monte del suo lavoro un disegno ordinatore perché tutto procede per spinte, per contaminazioni o per opposizioni. Per fare questa operazione Pellegrini ha progettato uno strumento apposito, in acciaio con impugnatura verticale e una parte piatta in fondo. Di nuovo ci troviamo di fronte ad una dinamica di pressione: questo sorta di batticarne è per Simone l'equivalente di quello che per gli artisti delle grotte era l'amigdala, la pietra appuntita e lavorata per renderla meglio impugnabile. L'amigdala, ovvero lo strumento primordiale che «ha iscritto in sé i battiti della sua (cioè dello strumento medesimo, ndr) mente organizzata» (sempre Emilio Villa). Uno strumento che a sua volta ha assunto una forma che è lei stessa frutto del processo artistico. Infine la carta. Pellegrini si dice paralizzato davanti ad un foglio verginale, per cui, come già accennato, avanza solo per progressive aggregazioni. Ma nel processo artistico questa spinta quasi automatica e senza controllo, si deve misurare con un'altra opposta: è quella determinata dal perimetro del campo che non si vede ma è come se fosse stato depositato sul tavolo in virtù di un esercizio mentale molto stringente. Il campo dunque c'è, definito e protetto da ogni tentativo di aggressione o di fuoriuscita.

Ad opera conclusa si scopre quanto decisiva sia questa delimitazione di campo, questo argine di disciplina spaziale davanti al quale l'artista non transige. È proprio questa delimitazione a rendere possibile la libertà che si scatena all'interno del campo e che altrimenti si sfilaccerebbe in mille rivoli svuotati di energia. Si parla di campo non a caso. Le opere di Pellegrini nascono in orizzontale e si sviluppano come mappe, geografie di segni arati come i geoglifi di Nazca. Una

mappa concettualmente non ha un centro, perché ogni punto è necessario a che l'altro esista. Il fatto che esistano zone di più alta densità segnica non comporta affatto una gerarchia. Come in una mappa non c'è una direzione di lettura: si comincia dove si posa l'occhio e poi ci si allarga in un'indagine destinata a tornare più volte su se stessa. Tanto meno si può intercettare una dimensione temporale, di maturazione, di sviluppo formale. L'opera di Pellegrini è compressa anche da questo punto di vista, non prevede un prima o un dopo. È una costruzione radicalmente paratattica. Emblematicamente le carte non hanno una data («beginnes und ouch endes vri», «senza inizio né fine», scrive nel volumetto intitolato “Il nulla divino” un autore molto amato da Pellegrini, Maestro Eckhart). Il suo è un procedere sempre serrato e orizzontale, senza progressioni, impermeabile ad interferenze linguistiche esterne. La protezione del campo ultimamente può quindi essere visto anche come un argine di cui l'artista si dota rispetto ad ogni possibile distrazione (distrazione, «sviamento da ciò a cui la mente dovrebbe tendere», secondo il Dizionario etimologico). L'opera di Pellegrini è esito di una concentrazione visiva e mentale; una concentrazione senza un centro.

Ed ora eccoci ad esplorare questo magma filamentoso che popola le carte di Simone. Siamo di fronte a sequenze di segni ad un livello prelinguistico. Inutile tentare di decodificarle, perché sono portatrici di significati ciechi. Sulla carta si aggregano in forme non predeterminate ed evocano lo strisciare della vita nel suo stato più elementare, quando il procedere era casuale e senza una direzione (di una «naturalità eccedente», parla opportunamente Adriana Polveroni). Son segni che comunicano per “lallazione”, per usare un termine caro a Pellegrini: i vagiti dei bambini, suoni informi che nel tracciato di vita delle persone preludono ad uno sviluppo e che invece nel mondo di Pellegrini si insediano come condizione permanente. Ci sono affinità con forme vegetali che si sono installate nella mente dell'artista (le agavi sopra tutte). Altrove il richiamo è a concrezioni batteriche o ad affollamenti di insetti allo stato embrionale: forme vagamente riconducibili a strutture biologiche si alternano ad altre palesemente abortite. Si avverte sotto traccia l'impulso di un'intelligenza aurorale che stabilisce regole elementari, favorendo aggregazioni e generando brevi catene di sviluppi seriali. Si potrebbe riconoscere qua e là anche l'emergere di un ordine, pur al suo livello più selvatico e rudimentale. Siamo in un territorio in cui il biologico e lo psichico sono ancora annodati in insiemi non districabili. Fanno blocco, grazie ad uno schiacciamento dell'uno nell'altro, consapevoli di trovarsi in un contesto denso di insidie. Infatti i lavori di Pellegrini hanno un aspetto scopertamente bellicoso. Visti nel loro insieme disegnano sul “campo” geometrie simili agli schieramenti dei battaglioni prima di uno scontro. C'è chi si prepara allo confronto frontale e chi invece si sfilta, in modo sottile, per tentare qualche agguato. Nessuno comunque può stare tranquillo, né riposare su se stesso, perché il conflitto è sempre alla porta. Che sia per questo che,



nero a parte, il rosso è il solo colore che ha pieno diritto di cittadinanza sulle carte di Pellegrini? Inutile ricordare che, nero a parte, il rosso è anche l'unico colore nella palette degli artisti delle grotte. Villa gli attribuisce un valore di «sangue fecondativo, terapeutico, nutritivo»; quasi «arteria dell'opera». Pellegrini non si allontana molto da lì e ammette che nel suo rosso ci sia una «valenza ematica».

L'opera di Pellegrini è opera sostanzialmente muta. Non nasce per veicolare messaggi, non nasconde simboli. Sulla questione, in occasione di una nostra conversazione, l'avevo trovato estremamente lucido, quasi tranchant. Sostiene Pellegrini di affacciarsi ogni volta su un universo che è foriero di significato e invece di trovarsi davanti qualcosa che non significa nulla. Forse perché ciò che significa non è entità a una dimensione e include in sé anche quello che non significa. Davanti a questa situazione l'artista può intervenire imponendo un significato, conferendo così alla forma lo status di simbolo. E simbolo, per Pellegrini, è quando viene stabilito una specie di “concordato” tra le due identità della forma, quella capace di significare e quella che non significa. Tutto questo serve per arrivare a definire la situazione della sua opera, che è invece opera che si sviluppa in assenza di questo “concordato”. Che attende la parte mancante.

Trovo perfetto questo sintetico percorso di autocoscienza, a partire dal quale si può azzardare qualche ragionamento storico critico. Dove si può collocare un'opera come quella di Pellegrini? Quali relazioni di fratellanza o sorellanza si possono evidenziare? Si può legittimamente pensare ad una filiazione dal surrealismo, perché tante volte le forme che popolano le carte di Pellegrini rimandano a quell'immaginario; ma è un surrealismo come liberato da secondi fini. In particolare a Pellegrini sono estranee tutte le dinamiche che concernono il rapporto con l'inconscio e il suo imporsi conturbante sulla scena. La sua è una prospettiva dove, come già accennato, i processi psichici non hanno una loro

soggettività e autonomia ma sono inglobati in quelli biologici; quindi l'artista è chiamato ad uno sguardo fenomenico, oggettivo: registra più che scavare.

Pellegrini di se stesso dice di sentirsi nella situazione non tanto di uno che è stato scomunicato, ma che si è scomunicato, nel senso che si è anche dimesso da qualsiasi comunità (come già accennato, lo studio-antro ne è un po' il sintomo). È un'autodichiarazione che testimonia un'espressa consonanza con l'art brut e l'outsider art; consonanza che sfiora quasi un'appartenenza. Pellegrini si muove su quei terreni liberi e svincolati dal doversi regolare sull'intelligenza del tempo. È arte che non teme di avanzare andando anche a ritroso, recuperando grammatiche espressive semplificate e dall'accento primordiale. Certamente per fissare le sue strutture compositive Pellegrini ha contratto un debito (felice) con Adolf Wölfl (ma anche con Augustin Lesage), e con quel suo (loro) horror vacui, che premeva le meravigliose geometrie perché stessero nello spazio della tela, senza smarrire se stesse. Credo che con Wölfl Pellegrini condivida quel sostanziale distacco che libera le opere dall'obbligo di significare. Ma mentre quella di Wölfl era una mente circolare che tornava ogni volta su stessa e che innescava dei magici automatismi, quella di Pellegrini è invece una mente che attiva percorsi dagli esiti non calcolabili. Una mente, la sua, che da una parte lascia fare e dall'altra come un segugio addenta tutte le dinamiche che si sviluppano sulla superficie dell'opera.

Impossibile poi non fare un riferimento all'arte "patriarcale" di Jean Dubuffet. Arte larga e generosa che abbraccia e legittima chi è rimasto ai margini. Ma più che il celebre Dubuffet dell'*Hourloupe*, per Pellegrini penso sia stato determinante quello già citato delle *Impronte* o soprattutto dei *Phénomènes*. È il Dubuffet che lascia alla visione la libertà di formarsi in modo spontaneo, ma che nello stesso tempo impone a se stesso la sistematicità accanita del classificatore di situazioni geologiche. Tutto il ciclo delle 324 grandi litografie è come timbrato da questa dimensione emersiva, tettonica e obbligatoriamente orizzontale.

Cercando sempre di indagare sulle geografie delle relazioni di Pellegrini, non si può non sottolineare la dimensione eminentemente "scrittoria" che contrassegna le sue opere. Siamo di fronte ad un alfabeto segnico in continua formazione, al moltiplicarsi di codici elementari che incorporano quel che sono chiamati a significare. Stando sul piano delle pure suggestioni visuali mi viene da osare un richiamo alle cosmogonie lievi tracciate da Gastone Novelli o addirittura, con ancora più audacia, un richiamo a quella potente, gloriosa reinvenzione della pittura in scrittura operata da Cy Twombly. In tutt'e due assistiamo ad un precipitare dell'immagine in una semplificazione segnica che certo riguarda anche Pellegrini.

Pellegrini però si trova a vivere questo processo in una condizione diversa. In lui prevale una dimensione di costrizione più che di liberazione. È infatti sospinto su territori chiusi: la cornice

che barrica le sue carte è come un fossato che isola, circonda e impedisce contatti. In questi territori non solo non si può rappresentare per immagini, ma non si può neanche pretendere di decifrare e interpretare la riduzione "scrittoria" di quelle immagini. Bisogna quindi convivere con l'indecifrabile. Non siamo neppure all'interno di una sapienza esoterica, perché se anche così fosse Pellegrini risulterebbe il primo a venirne estromesso («posso tutt'al più trovare una parola per dire dell'evento, non certo una frase», ammette lui stesso). E anche se si possono cogliere correlazioni con i grafismi della Qabbalah visiva, così ben indagati da Giulio Busi, in Pellegrini accade che il logos non conosca la direzione e tanto meno la meta. Quindi non approda mai ad una topografia che sia specchio di un ordine altro. Quello che artisticamente (ma anche esistenzialmente) lo muove è un incessante bisogno di figurare, da cui non si sottrae (né, forse, può sottrarsi), per quanto sia consapevole di andare ogni volta ad infrangersi contro l'impossibilità ultima di scovare un senso. Forse il trasferire queste figure sulla carta seguendo, come abbiamo visto, il rigore di un rito, è un modo di liberarsene.

Così siamo tornati là da dove eravamo partiti, nel cul de sac di via Guazzaloca. Il luogo in cui il rito accade. In quei 15 metri quadri, perennemente tenuti sotto pressione e affacciati sull'indecifrabile. C'è una necessità che chiama e da cui Pellegrini non può sfuggire. La necessità di ripetere, di insistere, di reiterare queste genesi, sempre uguali e sempre diverse. La forza dei suoi lavori sta proprio in questa che definisco necessità e che per sua natura, se può contemplare sviluppi, non prevede sbocchi. Né li cerca. La carta di Pellegrini è come la roccia degli artisti primordiali. È ferma, è segreta. È inchiodata a un qualcosa di sacrale, per quanto sia un sacrale non decodificabile. Inchiodata più che per un'opzione, per un destino.

SIMONE PELLEGRINI

Living with the indecipherable

by Giuseppe Frangi

Guazzaloca lane in Bologna is like a cul-de-sac; this narrow street seems to crash into the railway ballast. Parked cars are kind of stuck on the walls. To get to Simone Pellegrini's atelier the visitor has to get through one of the gates that look out onto the street and cross a small, messy courtyard. In a corner, there's the door that keeps the world out. The interior is completely different; narrow, small, besieged. There are no preambles, there's little room, no corners to take cover, no chairs, no close windows to look out. Fifteen square metres in total, even less than the 24-square-metre atelier in Paris, rue Hyppolyte Maindron, in which Alberto Giacometti used to work for his whole life. For some artists, the atelier is a sort of skin, impossible to take off, a womb into which they got sucked by fate. The atelier is not simply a place that supplies the artist with the ideal -even if unusual- condition to work, rather an expansion of the artwork itself, with which it becomes a single body. In Giacometti's atelier, chalk dust filled the air, and looked like an expansion of his sculptures. In Simone Pellegrini's atelier, air is full of graphite powder, but above all it is crowded of invisible, twirling figures that sooner or later will be framed in the artist's works. Close to the stairs that lead to the upper floor -where the kitchen and the bed are-, there's an extender for gym exercises, that adds further pressure to this roomless space. The floor is paved with stubs, like a furry carpet full of waste of an imaginary that creates with constant rips. There are two tables; one is nearly unapproachable because of the pile of black graphite charcoal stubs, branded Brevillier's Cretacolor, "Hard pastels", once they have been used on skin, leave permanent marks, like blood on Macbeth's hands. The other table, in the centre of the room, looks clear, but it's only a visual illusion. Simone Pellegrini doesn't like blank paper. So the surface (that is, the paper supporting his works) pops up only when there are figures looking for a place to settle down. The support is generated from the need of an imaginary that forces us to make us "physical". So paper multiplies, adding sheets to sheets. This introduction is necessary to fully understand Simone Pellegrini's work. This atelier-incubator, atelier-greenhouse, brings us into his world. Works and place are

something osmotic, linked as they were two Siamese identities. I would define it as an "inside" category. The inside is a genetic, fertilising space. In this sort of cave-atelier, the ground will be prepared for a rampage of imagination that matches out-of-the-norm chemical and physical processes. It's just in the pressure guaranteed by this space that these processes find the necessary heat to clot into figures. There's something drastically primitive in Simone Pellegrini's work, a sort of jump into time to intercept situations that have been discarded in the evolution of these processes. Here an almost inevitable parallel should be pointed out: the first men who carved in dark caves the first marks of the adventure that marked the human history: the adventure of art. Lascaux, Altamira, Chauvet, Romanelli, Serra da Capivara, Bhimbetka, Cueva de las Manos, Laas Gaal, Tadrart Acacus, Kakadu are sanctuaries where the seed is planted of that "useless", wanton, unnecessary, non-prescribed by law energy. The artist Emilio Villa called it "Neuma" in his brilliant journey into the primitive art (The Art of Primitive Men, Abscondita editions, 2005 - but the book was written 10 years before-). A physiological aspect links the experiences described in the book to what happens in Guazzaloca lane, despite the 30,000 years -give or take- that separate them. And this aspect is just the inevitability of the "inside". What led our ancestors to draw marks on the rocks of those dark caves? Why did they look for close spaces, almost impervious to the outside world? Emilio Villa wrote that "The man who works is the one who knows how to work, knows he is working, and knows the work; he works, he does not explain; he acts, he does not prove or copy; he creates, makes, and doesn't want to demonstrate he replicates what it's already well known; if it wasn't so, the whole primitive art would be a faded, meaningless fairy tale". We are facing a process that doesn't need any external reference to legitimize itself. It's about taking possession of the world conceived as a closed space, as this allows this self-generation process to develop in all its exclusivity and strength; it's about pursuing "the feeling of proximity, of rhythmic link, of the extent conceived ... in a 'tectonic' concept of the spatial phrase" as Emilio Villa wrote. Not without reason Simone

Pellegrini describes his works as "self-conclusive knots"; and when he isolates himself in the sealed space of his atelier he says he "excommunicates himself", he "gets out of the community". Does it really make any sense speaking about a connection between two experiences that stand really apart from each other, temporarily and anthropologically? Once more it's Emilio Villa who picks up the characteristics and the continuity of this - as he calls it - "secretly working" energy: "The fact remains that the highest, most solemn and most daring part of the contemporary artistic production is the one that seeks its direction in the natural revamped topicality of the etymologies caught in their original excitement and in its alternating behaviour throughout history".

After visiting the place for far too long, now it's important to look into the processes, into the approaching path to Simone Pellegrini's work. In few other artists the "way" is so tightly linked with substance. The creative process follows a precise, almost ritual path: the pressure of the place transfers into the pressure of a discipline that favours no exceptions. The artist starts his path by transferring on paper stubs the elementary figures that populate the universe of his work. The verb "to transfer" suggests that the forms aren't indeed the result of a creative process, rather they are pre-existing. I don't think it's way off the mark saying that Simone Pellegrini's creative process can be considered as a catch operation, hence the organization in the space of the "preys". The following step, thanks to the use of oil, is to transfer what has been trapped in the stub onto a sheet of paper that will be added to many others; basically the artist works with a sequence of mono-types that are put together like in an assembly line. In this process unplanned energies run wild. Artist Jean Dubuffet said about his experience with the Footprints cycle, "I must admit that the very peculiar look of footprints drawn on my sheets, that is, the impressive look of molds cast directly on the fact, has a strong action on me. It's the aspect of an image produced by the elements themselves, a primarily immediate image, without any alteration of transcript or any interpretation, impeccably rough". Moving back on to Simone Pellegrini, there's no certain plan behind his work, as everything goes on with boosts,

contaminations and oppositions. To do this, he built a specific tool, made of steel, with a vertical handle and a flat part on the bottom. And once more we are in front of a dynamic of pressure: this kind of meat tenderizer is for Simone the equivalent of the amygdala for the primitives: a sharp stone shaped for a better grip. The amygdala, the primitive tool "that has established in itself the pulses of its organized mind" as Emilio Villa wrote.

This tool has in its turn taken a form that is the result of the artistic process. Then, there is paper. Simone Pellegrini declares he is paralyzed in front of a blank sheet, so, he only works by progressive additions. But in the artistic process, this almost automatic and controlless boost must contend with an opposite one, determined by the perimeter of the field that cannot be seen, yet it's like it was placed on the table by means of a strong mental exercise. The field is indeed there, fenced and protected against any attempted assault or escape.

When the work is finished, he discovers how important this delimitation of area is, this bank of spatial discipline against which the artist is so uncompromising. It's just this delimitation that triggers freedom inside the field; otherwise, this freedom would unweave in thousand rags without energy. Not for nothing, we talk about a field. Simone Pellegrini's works are oriented horizontally as they spring up, then they develop like maps, furrows similar to the Nazca Lines. Maps are conceptually centerless, as each point is necessary to the existence of another; the fact that there are areas with a higher number of marks doesn't mean that there is a hierarchy. Like in a map, there is no reading direction: one begins where his eye gets on, then he looks around in a search that will come back more and more times. Much less, it is possible to intercept a time line of artistic maturation and formal development. Also from this point of view, Simone Pellegrini's work is compressed, as it doesn't preview a before and an after. It's an absolute parataxic technique. Emblematically, papers are not dated («beginnes und ouch endes vri»), "with no beginning and no end", as Meister Eckhart -an author very dear to Simone Pellegrini- wrote in the book titled "The Divine Nothingness".



He works in a strict, horizontal way, with no progressions, impervious to any linguistic external interference. Now the fence protecting the field can be also seen as a bank that the artist erects against any possible distraction (distraction is “the process of diverting the attention of an individual or group from a desired area of focus and thereby blocking or diminishing the reception of desired information” according to the Etymological Dictionary). Simone Pellegrini’s work is the result of a visual and mental concentration, a centerless concentration.

Now we come to explore this filamentary magma that is so present on Simone’s works. We see sequences of marks at a pre-linguistic level. It is pointless to try to understand them, as they are bearers of blind meanings. On paper they aggregate into not-determined forms and remind life in its most basic state, when walking was accidental and without a direction (Adriana Polveroni calls it an “exceeding natural”). It’s about marks that communicate by “babbling”, to use a word dear to the artist: the wails of newborn children, articulate sounds that in a person’s life anticipate his or her development, while in Simone Pellegrini’s world mean a permanent condition. There are similarities with a number of plants that have settled in the artist’s mind (agave above all). In other works, there’s a recall to bacterial concretions or bug swarms in an embryonic form, vaguely connected to biological structures alternated to other clearly miscarried. The urge is felt of a primitive intelligence that lays down elementary rules, promoting gathering and creating short chains of serial developments. Here and there, a sort of order, even at a primitive, wild state could be also spotted. We are in an area where biological and psychic are two words not yet linked together in an inextricable assembly. They are a sort of block thanks to the crushing of one into another, aware to be in a tricky ground. Indeed, Simone Pellegrini’s works have a clear warlike look. If seen as a whole, they seem to draw “on the ground” a scheme similar to a troop deployment soon before a war action. Some prepare to fight while someone else gently sneaks, in order to try an ambush. No-one can relax, or take a rest, as the conflict is on the doorstep. Maybe this is the reason why, apart from black, red

in the only colour that in Simone Pellegrini’s papers has a full citizenship right. Needless to say, apart from black, red is also the only colour in the palette of the cave artists. Emilio Villa said that red is like “a fertilising, therapeutic, nutritive blood”, almost the “artery of the work”. Simone Pellegrini doesn’t go too far and admits that in his red there’s a “blood significance”.

Simone Pellegrini’s work is basically mute. It is not created to carry messages, it doesn’t hide symbols. In a recent conversation, we talked about this subject. I found him extremely lucid, almost trenchant. He claims that every time he stands at a universe that is habinger of meanings and instead, he ends up of being in front of something completely meaningless. Maybe because what means is not a one-dimensional entity and includes also what does not mean. In front of this situation the artist can act by imposing a meaning, thus giving form the status of a symbol. According to Simone, a symbol is a sort of “arrangement” between the two identities of the form, the one able to mean and the other unable to mean. This is to get to define the state-of-the art of his work, that instead is a work that develops in the absence of this “arrangement”, that’s waiting for the missing part.

I find this short path of self-awareness pretty perfect; we can start right from here to venture into some historical critical argument. How can Simone Pellegrini’s work be considered? Which relationships of brother- and sisterhood could be highlighted? There could be good reasons to think of a parentage with surrealism, because often the forms on the artist papers relate to that imaginary; but it’s a surrealism cleared of ulterior motive. In particular, Simone Pellegrini has nothing to do with all the dynamics related to the relationship with the unconsciousness and its sultry imposing on the scene. In Simone Pellegrini’s vision, as already mentioned, psychic processes have their own subjectivity and independence, however they are embedded in biological processes; so the artist is called upon to cast an eye on the phenomena, it’s more about recording than digging. About himself, Simone Pellegrini says he is not in the situation of whom has been excommunicated, rather of whom

excommunicated himself, in the sense that he also stepped down from any community (as already mentioned, the cave-atelier is a symptom of this situation). It's a self-declaration that witnesses a strong harmony, almost a sense of belonging with the art brut and the outsider art. Simone Pellegrini walks on those free grounds that allow him not to adjust with the intellect of time. His art is not afraid of advancing also by retreating, of recovering simplified grammars of terms with a primitive touch. In order to define his compositive structures Simone Pellegrini has certainly gotten (happily) into debt with Aldolf Wölfli (and also with Augustin Lesage) and with his (their) horror vacui that forced them to compress their wonderful geometric shapes to keep them inside the canvas space, preventing them from getting lost. I think that Simone Pellegrini and Wölfli share that substantial detachment that sets their works free from the duty to mean something. However, while Wölfli's mind was a circular one, that every time got back to itself and triggered magic automatics, Simone Pellegrini's mind activates paths of incalculable results. His mind on the one side lets do, on the other side, just like a bloodhound, bites into all the dynamics that develop on the work surface.

Furthermore, it's impossible not to refer to the "patriarchal" art of Jean Dubuffet, a wide, generous kind of art that embraces and legitimizes who remains on the margins. More than the famous Dubuffet of the Hourloupe, who has been instrumental for Simone Pellegrini, was the already cited Dubuffet of the Footprints or, above all of the Phénomène, where the artist leaves the viewer free to see the work in a spontaneous way, but at the same time he imposes on himself the systematic fury typical of the classifier of geological states. All the cycle of the 324 large litographs looks marked by this revealed, tectonic and compulsorily horizontal dimension.

When trying to investigate Simone Pellegrini's relationships, the mere "writing" dimension of his works must be highlighted. It's a sign alphabet that's constatly evolving, a number of elementary codes that encompass what they are called to mean. Considering the mere visual suggestions I would dare a reminder

of the mild cosmologies drawn by Gastone Novelli or, more daring, a reminder to that powerful, glorious reinvention of painting in writing made by Cy Twombly. In both cases we are in front of an image crashing into a simplification of marks that surely involves also Simone Pellegrini.

However Simone Pellegrini lives this process in a different condition, as he experiences a dimension of constraint, more than release. Indeed he is pushed on closed grounds; the frame of his papers is like a moat that isolates, limits and prevents contacts. In these grounds the artist not only can't represent by images, but he can't even expect to decode and interpret the "writing" cut of those images. Hence, we must live with the indecipherable. We are not even inside an esoteric wisdom, because even if it was that, Simone Pellegrini would be the first to be excluded ("At most, I can find a word to describe the event, not a sentence" he admits). And even if it's possible to catch some relations with the graphics of the visual Qabbalah, so well thought-out by Giulio Busi, what happens in Pellegrini is that the logos doesn't know the direction and even less the destination. Hence, he never reaches a topography that is a reflection of a different order. What moves him artistically (but also existentially) is a relentless need to figure, and he doesn't shirk it (maybe he can't even do so), even if he is aware that every time he crashes into the impossibility of finding a meaning. Maybe, the act of transferring these figures on paper with the rigour of a ritual is a way to get rid of it.

So we are finally there, where we started our journey, in the cul-the-sac of Guazzaloca lane, the place where the ritual happens. In those 15 square metres, always kept under pressure and overlooking the indecipherable.

There's an urge from which Simone Pellegrini can't escape; the urge to repeat, to insist, to reiterate those genesis, always the same and always different. The power of his works lies just in what I call "urge" and that, for its nature, envisages developments but does not provide for outlets and doesn't look for them. Simone Pellegrini's paper is like the rock for primitive artists, steady and secret, nailed to something sacred, even if sacred is not easy to decodify. Nailed for a fate, rather than for an option.

