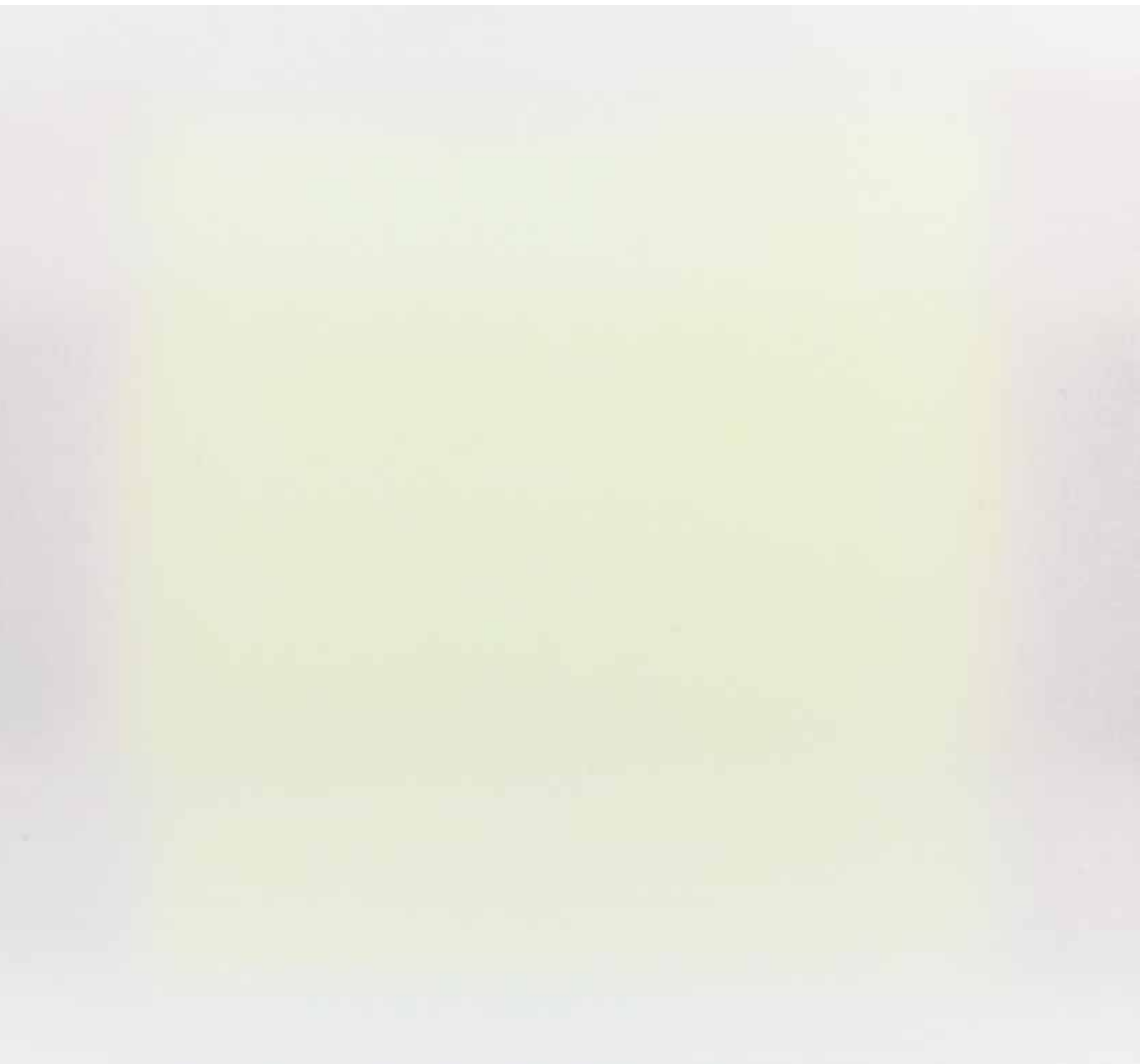


Gianni Pellegrini

Il colore inquieto

di *Daniela Ferrari*



“Tra l’idea e la realtà cade l’ombra”. T.S. Eliot

Da sempre, la ricerca pittorica di Gianni Pellegrini vive in equilibrio sul crinale ambiguo di un’inquietudine percettiva. Anche quando, negli anni Settanta, si muoveva nel solco dell’indagine analitica sui fondamenti stessi della pittura, il suo lavoro trasmetteva un senso di vitalità vibrante: la composizione del quadro prendeva vita sulla retina pur essendo ancorata alla precisione del segno e alla perfezione della campitura. Coerente, senza mai tradire questa intima poesia dell’irrequietezza, Pellegrini attraversa i decenni con stagioni pittoriche di intensità emotiva immediata per chi osserva e rara per chi dipinge.

A voler leggere alcuni titoli dei suoi cicli, superata l’esperienza di Astrazione Oggettiva, si avverte un graduale processo di allontanamento dall’affermazione del segno attraverso il gesto, verso una crescente attenzione a fenomeni di esplicita riflessione e ricerca interiore, specchi di un sentire universale: *Attraversamenti, Tracce, Vedute, Ritmi, Graffitiure*, negli anni Ottanta; *Oltre il segno, Adombrato, Blu, nero profondo, Orientamenti*, nei Novanta; e dal Duemila *Intermittenze, Cadute, Istanti, Inflessioni, Profili*.

Nei lavori dell’ultimo decennio, con le serie denominate *Falesie, Specchi, Interni esterni, Cattedrali*, Pellegrini conquista e padroneggia una tecnica di velatura che procede per stratificazioni e offuscamenti, e che pare

smaterializzarsi sulla tela, come la traccia di un’ombra rimasta impressa su una superficie sensibile. L’impatto è spaesante. L’occhio non trova un punto d’appoggio, ma una spazialità accennata e accecante, costruita nel dilagare cromatico, capace di evocare una profondità che è frutto di pura intuizione.

Discorrendo con l’artista, l’accenno a James Turrell e a Robert Irwin, a Gotthard Graubner o ancora ai neri di Ad Reinhardt appare naturale, spontaneo. Inaspettatamente Pellegrini racconta anche di altre immagini e di altre cromie impresse indelebili nella sua mente. Le suggestioni della luce pulsante e infinitamente variabile delle *Cattedrali* di Claude Monet si riflettono nella ricerca di una luce interna al quadro che frantuma e dissolve la pennellata per ricreare una spazialità priva di confini come quella dello spazio sacro, definito, ma idealmente illimitato, in virtù di una luminosità che, filtrando dalle vetrate antiche, fa perdere il senso della finitudine. A una concezione scientifica, ma anche spirituale, del colore se ne aggiunge una più sensuale che si spiega nell’amore per i rosa di Pierre Bonnard, per quelle cromie che sfuggono alle categorizzazioni e che sono ben più del nome con cui le definiamo. Infine, il rigore compositivo di Giorgio Morandi e il concetto di ripetizione di origine cézanniana, che si sposa con un’infinita ripartizione dello spazio della tela in armonie perfette dove il colore gioca la sua parte nell’equilibrio dei pesi, trova eco

Nella pagina a fianco: Gianni Pellegrini “Cattedrali” 2018, pittura su tela, 140 x 130 cm, ph Emanuele Tonoli, courtesy Galerie Rolando Anselmi, Berlin



“Gianni Pellegrini, Sembianze agli occhi miei” 2019, veduta parziale della mostra alla Galleria Civica di Trento, ph Alessandro Nassiri, courtesy Museo Mart Rovereto



“Gianni Pellegrini, Sembianze agli occhi miei” 2019, veduta parziale della mostra alla Galleria Civica di Trento, ph Alessandro Nassiri, courtesy Museo Mart Rovereto

Gianni Pellegrini, Sembianze agli occhi miei” 2019, veduta parziale della mostra alla Galleria Civica di Trento, ph Alessandro Nassiri, courtesy Museo Mart Rovereto

nella griglia geometricamente regolare con variazioni minime delle proporzioni tra le parti.

Monet, Bonnard e Morandi sono i fantasmi della mente. Nulla di tutto questo si potrà leggere con evidenza nei dipinti di Pellegrini. Nessun dichiarato debito formale, nessuna citazione, nessun riconoscibile padre spirituale. Rigore, ricerca, necessità della pittura, lavoro in studio come fuga dal resto e incontro con sé stesso; lavoro che per anni è stato al limite del fatto privato. Sono questi i caratteri individuabili nella poetica di Pellegrini, caratteri che lo accomunano agli artisti veri. Forse è proprio per questo che nelle parole dedicategli nel 1988 da Claudio Olivieri troviamo la più lucida chiave interpretativa. Olivieri, spiegando la tensione verso lo spazio e il silenzio nel fare dell'artista, così scrive: “Un silenzio che si fa, si costruisce, diventa corpo del tuo lavoro. L'energia vera non si ammanta di tracotanti evidenze, di gesti sontuosi o declamatori, di apparati teatrali ma appunto produce questo temibile silenzio, unico varco sull'invisibile che è ciò di cui non c'è forma ma solo anticipazione di un evento, la premonizione che ancora lambisce il caos. Noi gnostici erranti solo questo possiamo; ma è già molto, forse tutto, quasi impossibile” (1).

Accostarsi per quanto possibile alla pratica pittorica di Pellegrini, alla tecnica, è forse il modo più autentico per cogliere l'alchimia sottostante le sue finestre luminose, le soglie che paiono dilatare lo spazio del quadro come specchi che la mente riesce ad attraversare: il

pensiero viene in soccorso e crea il colore, ne alimenta la trasfigurazione, proteso in una tensione continua, ansimante. Una pittura, questa, che non si potrebbe mai definire, in senso duchampiano, meramente retinica. Perché il colore non sia mai netto né definito, ma opacizzato, dilagante e soffuso, Pellegrini ha sperimentato incessantemente, cercando la strada per raggiungerne l'irrequietezza, fulcro della sua poetica, esercitandosi a dirigerne la metamorfosi e a utilizzare protesi, strumenti che l'artista impara a dominare affinché divengano una prosecuzione del corpo o il perfezionamento di un gesto o di un segno: le sagome e il tiralinee degli anni Settanta cedono il posto alle spatole costruite *ad hoc* utili a levare il pigmento, ma che non concedono mai una seconda *chance*.

Anche l'uso del doppio telaio, su cui è adagiata la tela che una volta terminata verrà montata su una struttura portante definitiva, è funzionale al nascondimento del processo.

Gli strati sottili di materia pittorica sono stesi sulla tela. Il colore è ancora umido e una coltre uniforme di bianco lattiginoso ricopre tutto il mondo che sta dentro il quadro offuscato da un “velo di Maya”.

Tre respiri, come un pianista in attesa di far risuonare la prima nota, e poi un gesto unico, calibrato continuo costante quasi asettico: un rituale, una danza, per togliere dalla tela ciò che è in eccesso, il colore ancora liquido e quei diversi bianchi che bianchi non sono. La profondità di visione è ottenuta togliendo materia,

dotando la tela di una pelle impalpabile poiché la fisicità del gesto pittorico non deve essere percepita, ma celata, annullata.

L'artista ha imparato ad assaporare il tempo dell'attesa e quel senso di incertezza di fronte a un risultato finale privo di sicurezze, ignoto, fino a quando la pittura non si è asciugata. L'immagine emerge solo una volta che si è sviluppata sulla tela, come se fosse una stampa fotografica, e non è mai una questione di calibrazione cromatica esperibile scientificamente, ma è piuttosto una faccenda istintiva, priva di regole e soccombente al cospetto di variabili imprevedibili. Il colore viene poi a galla, lentamente, e affiorando sulla superficie sottile della tela – ma affiora in realtà nel nostro sguardo nudo – si rivela in tutta la sua lucentezza.

Mai il colore è dato per scontato. È un elemento che sfugge, cambia, ti impone il gioco d'azzardo.

Con il colore l'artista gioca una partita: se il pittore perde, la tela viene gettata; se la tela vive, hanno vinto sia il colore sia l'artista.

Ed è così anche per le carte. Non più levare il pigmento, ma lasciare che si posi. Ragionando sulla tecnica incisoria dell'acquatinta e trasformandone alcuni passaggi, Pellegrini dà vita a un colore pulviscolare nebulizzato e sollevato vorticosamente in aria: fiato composto da impalpabili gocce colorate che cadono lievi sulla carta senza fare rumore, alla stregua del bitume quando scende e incontra il metallo della lastra.

Il quadro si fa così visione interiore, rischiarata da bagliori pulsanti e vivi. L'occhio ha l'impressione di affogare, allontanandosi dalla realtà rassicurante della parete, per entrare nello spazio della rappresentazione che percepiamo senza margine, senza confine, secondo il principio di espansione potenzialmente infinita sotteso agli *all over*.

L'assenza di cornice è pianificata e voluta negli *Specchi*, negli *Interni esterni* e nelle *Cattedrali*. La cornice è il bianco della parete che il quadro ricopre e che riesce a sfondare in una dimensione luminosa, come un portale incantato.

Già nel 1986, Walter Guadagnini chiudeva il suo testo dedicato a Pellegrini con questa intuizione: "Fare sì che le pause abbiano la stessa risonanza degli accenti, trasformare la tensione fisica in tensione emotiva, dare al gesto rapido una durata non più definibile, creare con pochi segni il proprio universo pittorico, avvicinarsi sempre più al grado zero della pittura, finalmente, rendere visibile l'invisibile" (2).

Nelle tele di Gianni Pellegrini il colore è fluttuante, varia sensibilmente in base alla luce atmosferica, ai rapporti fra le parti, alla volontà percettiva dell'osservatore e alla sua capacità di farsi catturare dall'opera. È la mente che ricostruisce l'idea di colore, quel pensiero che per brevi ma intensissimi istanti sa placare l'inquietudine e si abbandona, lasciandosi naufragare in un luore cromatico ineffabile, così simile al mare.

Note

1) Cfr. C. Olivieri, Un varco sull'invisibile, in C. Cerritelli (testo di), Gianni Pellegrini. Graffiti, Nuova Prearo Editore, Milano 1988, s.p.
2) W. Guadagnini, cit. in P. Jori (a cura di), Gianni Pellegrini, Nicolodi, Rovereto, 2001, p. 75.

Daniela Ferrari è storica dell'arte e curatrice del Mart. Il testo è pubblicato nel catalogo della mostra Gianni Pellegrini, Sembianze agli occhi miei alla Galleria Civica di Trento, a cura di Margherita De Pilati, e visitabile fino al 26 gennaio del 2020.

