

Gianni Pellegrini

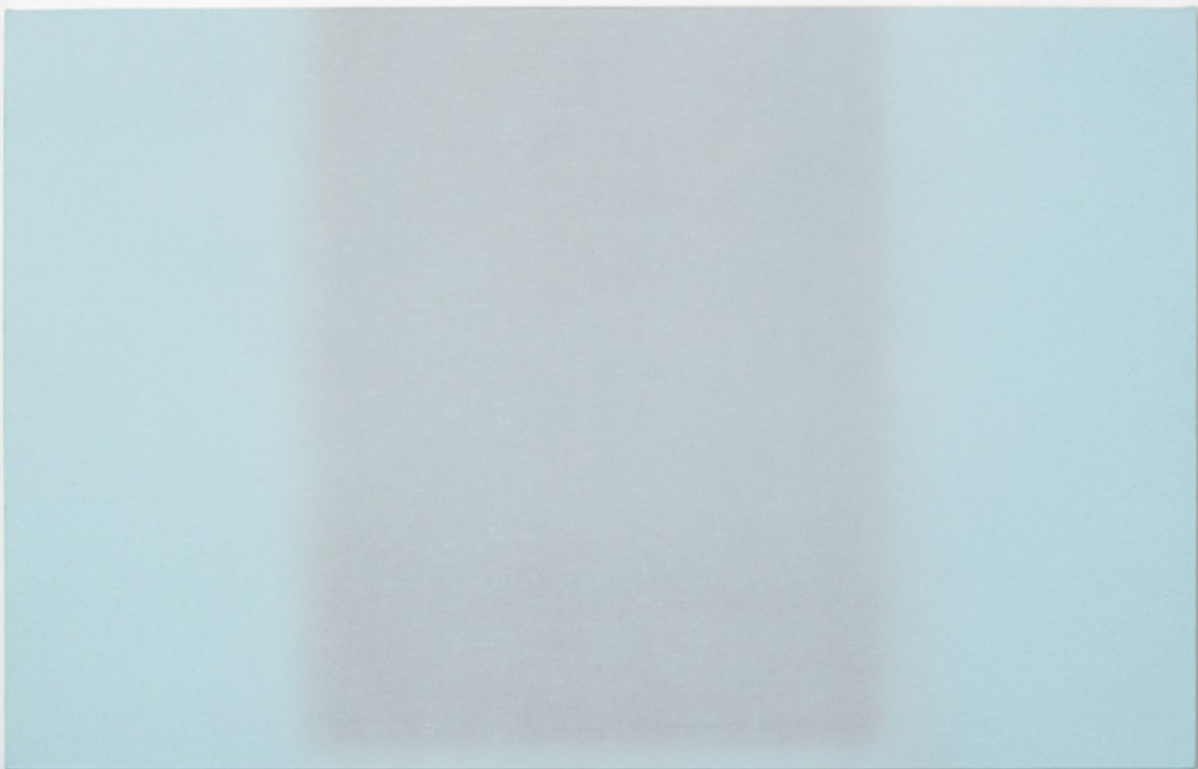
Fondare una distanza dal quotidiano, indagare spazi siderali,
per ricostruire uno sguardo sulle apparenze

*Establishing distance from everyday life, exploring sideral space
to restructure a gaze on appearance*

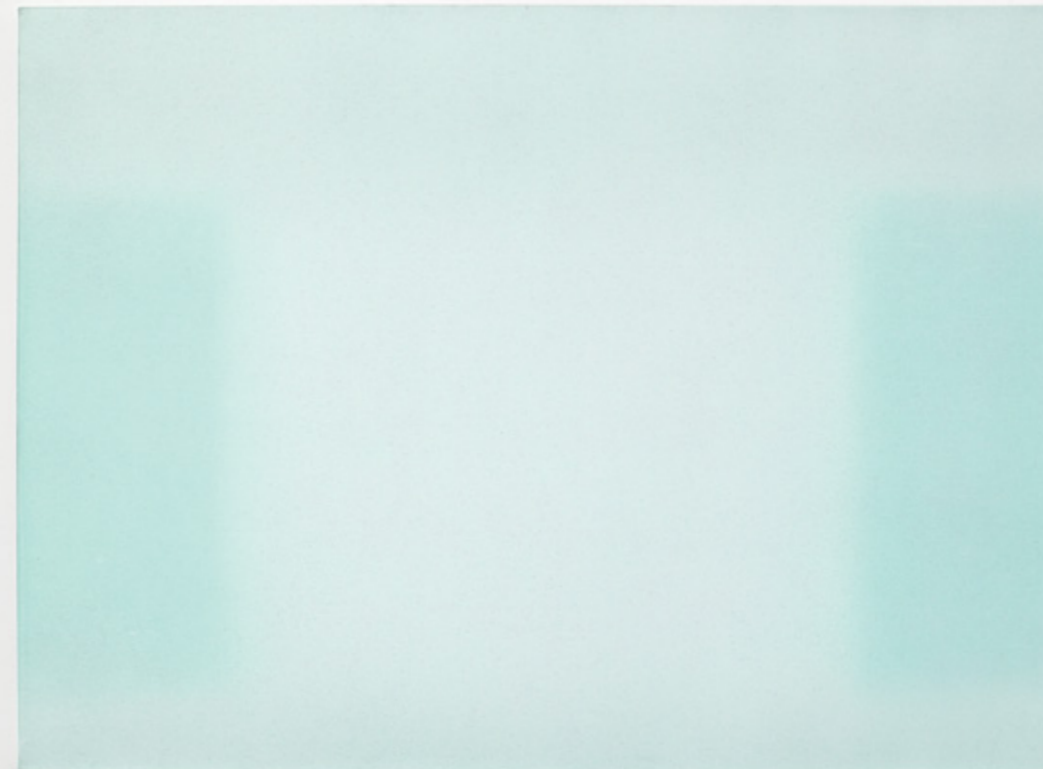
Francesco Angelucci

Wilhelm Worringer nel 1906, nella sua tesi di dottorato in storia dell'arte, *Astrazione e empatia*, riduce l'arte a due modalità di rappresentazione, risultato di altrettanti sentimenti. La realizzazione di un'immagine mimetica corrisponde a un rapporto armonico con il mondo, empatia è il nome scelto per esprimere questo sentire. La realizzazione di un'immagine geometrica invece corrisponde a un rapporto disarmonico con il mondo, astrazione è il nome del sentimento che l'ha generata. I primi dipinti nelle caverne, le piramidi e l'arte egizia come il tardo antico sono espressioni di quest'ultima modalità. L'arte romana, parte della greca e il Rinascimento appartengono alla prima. In tutti i periodi di crisi, per Worringer, la rappresentazione è guidata da un sentimento di astrazione e si realizza in lavori non figurativi. Sono passati 110 anni e certo le teorie dello storico spesso risultano inadeguate per comprendere il contemporaneo. Certo, spesso. Gianni Pellegrini è un pittore nato a Riva del Garda nel 1953 e nei suoi lavori Worringer, se fosse ancora vivo e in vita non avesse odiato l'arte contemporanea, avrebbe visto una cristallina declinazione del suo sentimento astratto. Pellegrini prende il rapporto disarmonico

In his 1906 thesis on art history *Abstraction and empathy*, Wilhelm Worringer forcibly divided art into two modes of representation, each one a consequence of a feeling. The creation of a mimetical image corresponds to a harmonical relationship with the world, generated by a feeling called empathy. The creation of a geometrical image, on the other hand, corresponds to a disharmonic relationship with the world, which results from the feeling of abstraction. Paintings in prehistoric caves, the pyramids, Egyptian art, as well as late Antiquity art, are expressions of the abstraction. Roman art, part of ancient Greek art and Renaissance are generated by empathy. In every period of crisis, according to Worringer, representation is driven by the feeling of abstraction, and brings to non-figurative art. 110 years later, the historian's theories prove inadequate in the understanding contemporary art. Often but not always. Painter Gianni Pellegrini was born in Riva del Garda in 1953: in his works, Worringer – if he was still alive and didn't hate contemporary art – would have seen a crystal clear expression of his feeling of abstraction. Pellegrini transforms his disharmonic relationship with the world into a rela-



Specchi, 2015, Courtesy Rolando Anselmi, Berlin | Roma



Specchi, 2016, Courtesy Rolando Anselmi, Berlin | Roma

con il mondo e lo cambia in un rapporto di distanza da quel mondo, si allontana dall'universo sensibile ma, ed è qui che torna Worringer, non per indifferenza piuttosto per vederlo meglio quel mondo, dall'alto, per poi tornare con una consapevolezza diversa di nuovo nell'universo sensibile. A confermarlo la storia. Nel 1976 entra nel gruppo trentino Astrazione oggettiva fondato da Aldo Schmid. Da manifesto il movimento puntava alla realizzazione di lavori autonomi dal reale, oggetti che con il quotidiano non avevano niente da dividere, si autodefinivano, isole perfette ma irraggiungibili. Pellegrini, il più giovane e con una marcata espressione gestuale, capisce presto e lascia il gruppo. «Già nel 1978 – dice l'artista – sentivo che quell'esperienza non dico che non mi appartenesse ma sentivo di appartenere ad altre esperienze. In quegli anni ho percepito l'esigenza di lavorare in modo diverso, alla pittura astratta ho cominciato ad affiancare lo studio di Licini e Morandi. Non sono mai stato – continua – un pittore analitico attento esclusivamente ai mezzi propri della disciplina, per me la pittura è sempre stata qualcosa che doveva evocare altro. A Mondrian ho guardato più Klee. Quando tutto si ferma alla tautologia, quando tutto si fa segnale, non mi appartiene più». L'attenzione al colore riservata da Astrazione oggettiva in ogni caso lo segna profondamente, ma a uno studio cromatico al limite dello scientifico Pellegrini intraprende un discorso che conferma la sua volontà di sporcare la rappresentazione con il mondo. Definisce infatti un colore meticcio, lordato con il quotidiano: «Non ho mai lavorato

relationship of distance from that world, departing from the sensible universe, although – and here's where Worringer is right again – not because he's indifferent to it, but rather because he wants to take a better look at it, from above, eventually going back into the sensible universe with renewed awareness. History confirms this. In 1976 he joined the Astrazione oggettiva group, founded in Trento by Aldo Schmid. According to its manifesto, the movement aimed to create art independently from reality, objects and works which nothing to do with everyday life but defined in themselves: perfect, unreachable islands. Pellegrini, the youngest member of the group, although already endowed with remarkable gestural expressiveness, soon understood that and left the group. «In 1978 – the artist recalls – I already felt that somehow that kind of experience didn't belong me: I felt I was looking for different kinds of experiences. In those years I felt the need to work in a different way, so I started studying Licini and Morandi, while working on my abstract painting. I've never been an analytical painter, never used to care exclusively for discipline: to me, painting has always been a way to summon something else. I looked less at Mondrian than Klee. The moment art comes down to tautology, or becomes just a signal, it doesn't belong to me anymore». However, the attention given by Astrazione oggettiva to color left a deep mark on him, but along with his almost scientific chromatic study, Pellegrini picked a course which confirmed his will to cross-contaminate representation and the world. In fact, he defined a cross-bred color, smeared with everyday life: «I've

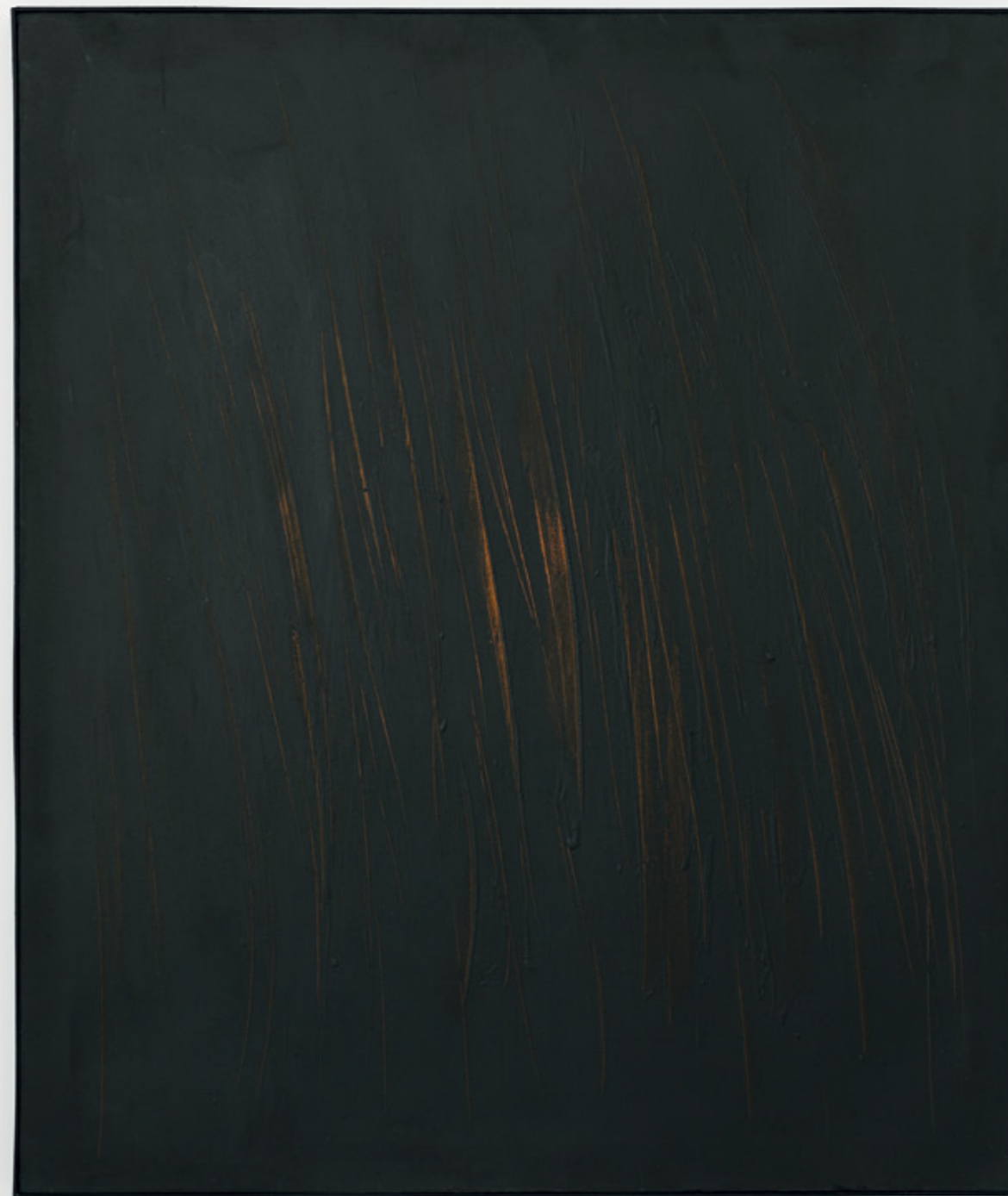
– conferma l'artista – con i colori puri, ho sempre cercato un colore non colore, quasi possibile in natura o in uno spazio innaturale. Bianchi che non sono bianchi, grigi che non sono grigi e neri che sono solo scuri». *Specchi*, una delle recenti serie dell'artista, chiarisce la posizione. Tele dal sapore rothkiano si distaccano dal monocromo per uno scarto cromatico fatto di nulla, un tono su tono vibrante per una differenza di sfumature. *Specchi*, poi, fin dal nome, sembra un'ammissione poetica: «La serie – dice Pellegrini – è un'immagine della pittura. Ma dove arriva? Da fuori, dall'esterno della pittura stessa che, in quanto pittore, interpreto pittoricamente. Dentro il lavoro porto la mia visione del mondo e contemporaneamente la lascio riflettere sulla superficie per restituirla all'osservatore». È questo portar dentro e questo riflettere che lo divide dall'Astrazione oggettiva, che segna un distacco dall'idea di astrazione lontana dal reale. Così delineati gli *Specchi* e in generale i lavori di Pellegrini somigliano alle eterotopie di Foucault, spazi che pur appartenendo al mondo reale si definiscono come utopie. Lo stesso filosofo francese per spiegare il concetto utilizza come metafora, non sarà certo un caso, lo specchio. «Lo specchio – scrive – è un'utopia poiché è un luogo senza luogo. Nello specchio mi vedo là dove non sono, in uno spazio irreali che si apre virtualmente dietro la superficie. Ma si tratta anche di un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove si sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono,

never worked – the artist confirms – with pure colors: I've always been looking for non-colors, almost impossible in nature or in an unnatural space. Whites are not whites, grays are not grays, blacks are just dark hues». One of his most recent series, Specchi, clarifies this stance. Canvases recalling Rothko depart by monochromatic choices in favor of chromatic swerves made of nothing, vibrant hues-on-hues for a difference in shades. The title itself, Specchi (Mirrors), sounds like a poetic statement: «The series – Pellegrini claims – is an image of painting. But where does it come from? From the outside of painting itself, that, as a painter, I interpret pictorially. I bring my vision of the world into the work of art, while at the same time I make it so that it is reflected on the surface and given back to viewers». This acts of bringing inside and reflecting separates him from Objective abstraction, which marks a departure by an idea of abstraction detached from reality. In the way they are defined, the works in Specchi series, just as all Pellegrini's works, remind us of Foucault's heterotopias, spaces which, although belonging to the real world, are defined as utopias. No wonder that the French philosopher used the mirror itself as a metaphor to explain his ideas. «The mirror – he wrote – is after all an utopia, since it is a spaceless space. In the mirror, I see myself where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface. [...] But it is also a heterotopia in so far as the mirror does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that I occupy. From the standpoint of the mirror I discover y absence from the place

Istanti, 2004, Courtesy Rolando Anselmi, Berlin | Roma

poiché è là che mi vedo". «La superficie del quadro – sembra confermare Pellegrini – deve rimandare a una superficie che sta oltre il quadro. Il gioco è proprio considerare il lavoro come un tramite che pur stando in questo mondo, nutrendosi delle emozioni di questo mondo, non gli appartiene totalmente e diventa un biglietto per un altro spazio pur non appartenendo neppure a quello». I lavori del pittore con l'intento di collegare due mondi, quello sensibile e quello della rappresentazione, scoprono uno spazio espanso e immateriale costruito in forza di velature. «La mia stratificazione corrisponde anche a un desiderio di allontanarmi dalle cose per poi ritornare sotto un'altra forma. È cercare uno spazio altro che può appartenere alla realtà». A differenza di pittori più giovani che negli strati pittorici cercano di serrare la loro esperienza, il loro tempo passato sul quadro e solo in seconda analisi scoprono lo spazio, Pellegrini, perfettamente in linea con la sua formazione all'ombra del costruttivismo, aggiunge per far scomparire, per annullare la superficie pittorica che diventa leggera e tecnicamente incomprensibile. Difficile capire, infatti, cosa provenga da un pennello o da un aerografo. Il risultato è un lavoro che pare smaterializzato e che trova il tempo solo come punto di arrivo mantenendo il via in una riflessione spaziale, su tutte la più importante. «È forse per questo che mi interessa anche la smaterializzazione delle immagini dietro uno schermo ma anche la luce dello schermo, o il neon. Una luce, mi sembra, in grado di introdurre uno spazio siderale meglio che un tramonto o un'alba. O no?».

where I am since I see myself over there". «A painting's surface – Pellegrini seems to confirm – must recall some surface behind the painting. The game consists in actually considering works of art as channels which, although existing in our world and feeding on the emotion of our world, don't belong completely to it, but become tickets to different spaces, albeit they don't belong there neither». The painter's works aim to connect those two worlds, the sensible one and the representational one, and end up discovering an expanded, immaterial space built by glazing layers. «My layering represents a desire to keep a distance from things and come back in a different form. Is a way of looking for a different space that may belong to reality». Unlike younger painters, who try to lock their experience in pictorial layerings and in the time they dedicate to their paintings, only to discover space eventually, Pellegrini – perfectly aligning himself with his Constructivism-influenced training – operates an addition in order to make things vanish, to obliterate the painting surface, which therefore becomes light and technically unintelligible. It's hard to tell, in other words, the marks left by a paintbrush by those left by an airbrush. The resulting works look dematerialized, and finds in time only a destination, while keeping its origin in a reflection about space, the most important of all. «Maybe that's the reason why I'm also interested in dematerializing images behind a screen, as well as lights emitted by screens, or neon lights. Lights, I think, capable of evoking the idea of sideral space much better than dawns or dusks. Arent't they?»



Graffitiure, 1988, Courtesy Rolando Anselmi, Berlin | Roma