

## Appunti anni '70

FEDERICO MAZZONELLI

Nell'autunno del 1976 sei artisti italiani, accomunati dall'interesse per una pittura astratta vicina ai codici analitici e minimalisti formano a Trento il gruppo di *Astrazione Oggettiva*. Del gruppo fanno parte Aldo Schmid, Luigi Senesi, Gianni Pellegrini, Mauro Cappelletti, Diego Mazzonelli e Giuseppe Wenter Marin. Le loro ricerche, nelle rispettive specificità operative e poetiche, si muovevano tuttavia attraverso un territorio comune, costituito da un preciso interesse per quegli elementi, sia teorici che formali, che definiscono nei primi anni Settanta, sia in ambito italiano che internazionale, un generale processo di ridefinizione e di ripensamento della pittura astratta. Schmid e Senesi, nati rispettivamente nel 1935 e nel 1938, hanno già alle spalle un percorso che li ha portati a sviluppare, dalle prime esperienze di una pittura genericamente gestuale, una ricerca incentrata sul colore e sulle sue dinamiche percettive, attraverso un dialogo e un confronto aperto con le esperienze concretiste e ottico-cinetiche. Diego Mazzonelli e Mauro Cappelletti, nati nel 1943 e nel 1948, e Gianni Pellegrini, giovanissimo allora, nato nel 1953. Sono più interessati da un, lato agli aspetti primari, del dipingere (supporto, superficie, colore), dall'altro a una riflessione che proprio a partire dall'oggettività di tali elementi si costituisca anche come ripartenza concettuale della stessa esperienza pittorica. La volontà dunque di ricostruirne un luogo, una forma, un linguaggio possibile. Certo, non erano i soli e, cronologicamente, neppure i primi. Tuttavia, a una lettura odierna, il loro percorso risulta non solo interessante ma quanto mai originale nei contributi apportati. A questo bisogna aggiungere che l'isolamento geografico, che seppero relativizzare con un continuo scambio di informazioni e di aggiornamenti con ciò che accadeva non solo in Italia specialmente in ambito veneto e lombardo ma anche all'estero Germania e Francia in primis più che penalizzarli, giovò all'elaborazione di proposte autonome e originali. Le mostre allestite recentemente alla Galleria Civica di Trento e all'Estorick Collection di Londra hanno il merito di avere riportato una nuova attenzione su questo momento non marginale del panorama artistico di quegli anni e una possibilità di rilettura di tali ricerche. Gianni Pellegrini, il più giovane del gruppo, a soli 24 anni, si trova dunque a partecipare a una situazione culturalmente stimolante, in quanto attraversata da un dibattito informato e consapevole, per nulla provinciale. *Astrazione Oggettiva* è un'esperienza che lo pone fin dagli esordi di fronte alla necessità di una riflessione seria e approfondita rispetto al fare pittura, la relazione al diffuso processo di ripensamento di tale pratica che nel solco del modernismo si sta realizzando in ambito italiano ed europeo. Rispetto alle soluzioni degli altri membri del gruppo, dove Senesi e Schmid realizzano cromatismi in equilibrio tra modularità e lirismo, Mazzonelli indaga le qualità del campo nero e Cappelletti si concentra sulle dinamiche di linee direzionali che ridefiniscono il piano pittorico, la risposta e la partecipazione di Pellegrini sembra essere al tempo stesso meno formalizzata ma più radicale. Si tratta di una pittura nella quale colore, segno e superficie sono al servizio di un'iconografia minimalista, dove linee orizzontali o verticali, leggermente devianti dalla retta, attraversano il campo monocromo del dipinto, discostandosene impercettibilmente grazie a una semplice variazione tonale.

Prima ancora che dipinti, queste superfici sembrano quasi velature, passaggi, ombre colorate di un piano pittorico ancora di là da venire. Libero da ogni vincolo formalizzante, Pellegrini lavora a un'immagine che lo riporti verso il semplice, nella sua accezione più nobile, l'elementare, l'essenziale. In altre parole, la volontà dell'artista sembra essere quella di giungere a un piano pittorico apparentemente vuoto, capace tuttavia di manifestare la sua presenza. Ed è una presenza che emerge come pausa, sospensione, cromia delicata ma ininterrotta. Al cromatismo pulsante, alla nota troppo alta di un colore esibito, Pellegrini oppone un campo cromatico ovattato, una superficie che ci appare, ancorché dipinta, come uno spazio elementare, minimale, sul quale impostare una nuova grammatica visiva, agire una ripartenza. Come avesse accettato, in forma nel tutto privata e personale, un'intima filiazione al motto benedettino dell'ora et labora, in Pellegrini il lavoro diviene, fin da questi primi cicli degli anni Settanta, pratica contemplativa, cosa mentale, ma anche gesto concreto, atto che disciplina il corpo. La pittura è un esercizio di lenta costruzione d'un paesaggio la cui apparente sparizione non è altro che la sua forma più perfetta, tanto rarefatta nella sua apparenza, quanto concreta nel suo essere piano di luce e di colore.

Questa convivenza tra la necessità del fare e lo stupore di una scoperta legata al mistero di gesti minimi, di cellule che divengono luce, al continuo ritorno dell'identico, è forse l'entità più segreta e preziosa che l'autista in tutti questi anni di lavoro ha coltivato e protetto. Ed è

nell'ottica di una visione sincronica, rivolta contemporaneamente al passato e al presente della sua pittura, che dal corpus di lavori delle Linee, pur nell'aseiuttezza del loro impianto visivo e formale, emergono già molti di quegli elementi che costituiranno per l'artista le fascinazioni e assieme gli strumenti sui quali incentrare le cicliche ripartenze del suo percorso di ricerca. Innanzitutto l'importanza del piano fenomenico e sensoriale dell'opera. Le gamma cromatiche delle "Linee", piani quasi adombrati, eterei eppure persistenti, attraversati da queste linee tese, pronte a scomparire nel colore, nascono da un lavoro fisico, profondamente sensoriale, compiuto dall'artista tanto sui pigmenti quanto sullo spazio che da questi prenderà corpo, profondità e sostanza. Realizzate con stesura tono su tono, le superfici dipinte si originano da un'attività di decantazione del colore, attraverso la quale l'artista da un lato ne definisce il gradiente visivo, dall'altro ne indica una sorta di dimensione a Intere, rispetto al puro piano cromatico; una vibrazione interna, ambigua, dubitativa. Un luogo, quello della pittura, fatto di impermanenza più che di stabilità.

A partire dal colore, lo spazio del dipinto e per Pellegrini un dispositivo conoscitivo assieme fisico e immateriale; concreto, presente, eppure irriducibile, insondabile, sospeso, "Artisti come James Turrel e Robert Irwin, afferma l'artista, hanno sempre suscitato in me una grande curiosità. I loro ambienti mettono in atto meccanismi che vanno nella profondità del nostro stare nel mondo e del nostro modo di percepirlo. Di Irwin ricordo ancora con fascino l'installazione alla Biennale d 1973, un grande spazio luminoso che azzerava ogni rapporto spaziale e temporale; potevi arrivare a pochi centimetri della parete senza vederla; dovevi toccarla per capire che era effettivamente presente, e che anche tu eri effettivamente lì, che eri qualcosa di reale". Anche la gestualità, e dunque il segno, divengono in tal senso strumenti ai quali l'artista ricorre fin dagli esordi nella definizione della sua grammatica visiva. Ma il gesto che segna la sua superficie non è un gesto ordinatore, dettato dal calcolo o dalla necessità di stabilizzare un apparente equilibrio. Esso è piuttosto un'esigenza primaria, la registrazione della presenza fisica di un corpo che si muove, la contingenza di un contatto tra il corpo e la tela. Eppure, una volta tracciato localmente, in quel preciso lasso di tempo e nello spazio definito di quella superficie dipinta, lo stesso segno acquisirà una sua autonomia, una traiettoria potenzialmente infinita, definendo una presenza che è insieme concreta e atemporale, localizzata eppure totalizzante.

Il lento ma costante spostamento verso un territorio visivo pensato quale soglia, scarto, paesaggio immateriale e che prende avvio con le opere degli anni Settanta, non potrebbe avvenire se non con un ciclico ripensamento che l'artista mette in atto a ogni ripartenza nel rapporto fattuale coi mezzi a sua disposizione. È una continua necessità di rifondazione, più che di azzeramento, rispetto alla quale se il luogo del dipingere inizia con l'elementare organizzazione di ciò che la rende possibile (tela, pigmento, segno, spazio), la sua dinamica profonda ed essenziale e tesa a delineare un'immagine in trasparenza, alla volontà di sondare un vuoto, circoscriverlo, percepirlo, attraversarlo. "La mia pittura è troppo lavorata per poterla considerare un azzeramento. È una pittura fatta di poco corpo, però manipolato, realizzata preparando i colori, macinandoli e mettendoli insieme. Vengono da un continuo aggiungere e togliere e anche la tonalità definitiva si manifesta soltanto quando il dipinto è finito e asciutto. È un discorso empirico, ma se il processo lo determini, dove ti porta non lo sai, conosci solo l'esperienza che stai vivendo. È una pittura severa che Occupa uno spazio al limite della sua possibilità di esistere". Il paradigma che accompagna questa disciplina ostinata, eppure sempre aperta e disponibile a ciò che proviene dall'esterno (suggestioni emotive o fenomeniche, reali o immaginarie) e il costante dipanarsi della ricerca di Pellegrini lungo registri dialettici quali ombra e luce, materialità e immaterialità, organicità e astrazione.

Non tanto nei termini di possibilità di rappresentazione, piuttosto nel raggiungimento di una dimensione liminare dell'opera, intesa come condizione e stato possibile della visione. "Cerco di rendere qualcosa di fluido, un'immagine che è lì ma che può anche scomparire. Sono legato all'idea di superficie pittorica come vibrazione: è presente, eppure instabile. Il mio esercizio è quello di verificare se e ancora possibile un colore, un tono, una forma, uno spazio, una luce con i quali comporre un nuovo brano di pittura. L'estrazione tuttavia è anche un processo di decifrazione del reale. L'arte astratta non è un movimento o una tendenza, ma un linguaggio che viene declinato in varie maniere e per me ha forza solo se aiuta a conoscere il reale. La luce e lo spazio della mia pittura aspirano a una profondità che è quella del momento in cui le cose mi appaiono non più nella loro funzionalità ma nella loro estraneità, in quello che potremmo indicare come il loro mistero". Per Gianni Pellegrini lo spazio della pittura è un luogo originario, capace di ritagliare sul muro bianco il margine e insieme l'estensione possibile del nostro sguardo. La materia pittorica finisce col rarefarsi

fino a scomparire e il vedere è un avere a distanza. Forse, il punto è quello di aspirare, con tutto il proprio essere, a una totalità, consapevoli che essa è sempre visibile solo parzialmente. O forse sono solo il frammento, il cono d'ombra, lo spazio bianco, a indicarsi il tutto, nell'irriducibile provvisorietà della loro apparenza. Ed è curioso come di fronte a queste campiture di colore sulle quali si posano linee intermittenti, quasi non si veda la pittura, piuttosto qualcosa che la precede o che la segue che, attraversandola le dà sostanza. Vengono alla mente le prime pagine del capolavoro di Don Delillo, *Rumore Bianco*: 'Possano dunque i giorni essere senza meta. Le stagioni scorrono. Non si prosegua l'azione secondo un piano'.

### Notes on 1970s

In the autumn of 1976, six Italian artists were brought together by a shared interest in abstract painting with analytical and minimalist undertones, forming a group known as Objective Abstraction in Trento. The group consisted of Aldo Schmid, Luigi Senesi, Gianni Pellegrini, Mauro Cappelletti, Diego Mazzonelli and Giuseppe Wenter Marini. Although each group member embarked on research within their own specific operative or poetic field, they were united by a shared interest in theoretical and shape-based elements, which had formed a general process of redefinition and rethinking within the abstract painting movement in the early 1970s, both in Italy and abroad. Thanks to their earlier experiences in generic, gestural painting, Schmid and Senesi, who were born in 1935 and 1938 respectively, had already embarked on careers that led them to develop research that focused on colour and perceptive dynamics through dialogue and open discussion with concrete and optical-kinetic experiences. Diego Mazzonelli and Mauro Cappelletti, born in 1943 and 1948, and Gianni Pellegrini, the youngest of them, born in 1953, were more interested in the primary aspects of painting (such as structure, surface and colour), as well as the act of reflection, which focused on the objective nature of said aspects in order to establish a new conceptual starting point for the same painting experience. Their aim was to rebuild a place, shape, or potential language. Of course, they weren't the only ones to do so, nor were they the first. However, looking back on the movement now, their artistic journey was not only incredibly interesting, but also extremely original. It's also worth noting the geographical isolation they were able to weigh against their work, thanks to their continued exchange of ideas with artists in Italy in Lombardy and Veneto in particular as well as further afield, such as in Germany and France. Rather than penalising them, this geographical isolation helped them to develop original, independent ideas.

Recent exhibitions at the Galleria Civica in Trento and Estorick Collection in London have shed new light on this significant area of the artistic landscape of the time, offering us a potential reinterpretation of their work.

Gianni Pellegrini, the youngest in the group at just 24, found himself in a position to contribute to a culturally stimulating situation, which was framed by a well-informed, knowledgeable and entirely non-provincial debate. Objective Abstraction was an experience that, from the very start of his career, saw Pellegrini face a need for a serious, in-depth reflection on painting with regard to the widespread reframing of painting as an art form that was taking place in both Italian and European circles as part of the process of modernism. While Senesi and Schmid created colours balanced somewhere between modularity and lyricism, Mazzonelli researched the qualities of black backgrounds and Cappelletti focused on the dynamics of directional lines as a means of redefining a picture's surface, Pellegrini's own participation seemed to be both less formalised and more radical. His painting included colour, brush strokes and textures in the service of minimalist iconography, where slightly offset horizontal and vertical lines crossed monochrome backgrounds, almost imperceptibly in movement thanks to a simple variation of tone.

Rather than just paintings, these brush strokes created glazes, passages, or even coloured shadows on painted surfaces that seemed to be only just beginning. Free from any formal constraints, Pellegrini

worked on images that brought him back to simplicity in its noblest form, i.e. the elementary and essential. In other words, the artist's desire seemed to be to create a painted surface that was apparently void, yet still able to manifest its presence. And it was a presence that emerged in the form of a pause or interruption, in delicate, continuous hues. Pellegrini pitted his muted palette against the pulsating tones and excessively loud notes of whatever colour he chose to showcase, creating a painted surface that appeared as a minimalist, elementary space and thereby establishing a new visual grammar, all in the name of a new artistic approach. It is as if, in a completely private, personal manner, Pellegrini accepted an intimate connection with the Benedictine motto of *ora et labora* (pray and work). From these early explorations in the 1970s, Pellegrini's work became contemplative, a form of mental practice, but also a firm gesture, an act that disciplined the body. Painting was a means of slowly constructing a landscape, and its apparent disappearance was nothing more than a manifestation of its most perfect form, as rarefied in appearance as it was concrete in its existence as a surface filled with light and colour.

This co-existence between the need to do and the marvel of making discoveries linked to the mystery of minimal gestures, cells that became light, and the continued return of the identical, was perhaps the most secret, precious entity the artist was able to cultivate and protect throughout the years. And it was thanks to Pellegrini's adoption of a syncretic perspective that focused on both the past and present, from his *Lines* (a body of works onwards despite its austere visual and formal arrangement), that many of the elements that fascinated the artist came to light, becoming a focus for his cyclical new endeavours and the direction of his research. Of primary importance is the sensory and phenomenal surface of his works. The colours used in "Lines" with surfaces that are almost overshadowed, ethereal and yet, persistent, crossed by taut lines that disappear into colour were inspired by the artist's physical and deeply sensory work on pigments and space, that will take shape, depth and substance from them. Created using tone-on-tone layers, his painted surfaces originated from a decantation of colour, used by the artist to define a visual gradient, and to indicate a type of 'marginal' dimension, compared to block colour surfaces: a sort of internal, ambiguous and conjectural vibration. For Pellegrini, painting became a place of impermanence rather than stability.

Starting with colour, a painting's "space" represented a knowledge system for the artist that was both physical and immaterial, concrete and present, yet irreducible, unfathomable, and suspended. As Pellegrini himself put it, "Artists such as James Turrell and Robert Irwin have always aroused a great curiosity within me. Their settings put in place mechanisms that go into the depths of our being in the world and the way in which we perceive it. I still fondly remember Irwin's installation at the 1976 Biennale a great luminous space that set every relationship between time and space back to zero, you were just a few centimetres from the wall before you saw it; you had to touch it to understand that it was actually there and that you were actually there, that you were something real". Even gestural expressiveness and therefore, signs, became tools used by the artist from the very beginning to define his visual grammar. But the gestures that marked his surfaces were not orderly, dictated by calculation or the need to establish a balance. Rather, they represented a primary need to accord the physical presence of a body in movement, a means of contact between body and canvas. And yet, once marked out locally, in the precise period of time and space defined by the painted surface, these marks became autonomous, acquiring their own potentially infinite trajectory, and therefore defining a presence that was both concrete and timeless, localised and yet all embracing.

The slow yet constant shift into a visual territory conceived as a threshold, as a weave, as an immaterial landscape that began with his work in the 1970s, could not have happened without the artist's cyclical new approaches, which aimed to reconsider his true relationship with the means at his disposal.

Pellegrini needed to continually reshape his work rather than start from zero, and if the location or his paintings started with the basic principles or what makes painting possible (a canvas, paint, brush strokes and space), then their deep, essential dynamics aimed to map out a transparent image based on a desire to explore an empty space, surround it, perceive it and then cross it. "My painting is too processed to be considered a complete reduction to zero. It is painting with little body, but it is manipulated and created by preparing colours, grinding them and putting them together. My colours come from a continued adding and taking away, and even their definitive tones can only be seen once the painting is finished and dry. It is an empirical discourse, and as the process is what decides it, you don't know where it will take you; all you know is what you are experiencing. It is a severe painting style that occupies a space on the limits of its possibility to exist". The paradigm that accompanies this discipline which is stubborn yet open to exterior influences, such as emotional, phenomenal, real or imagined suggestions is Pellegrini's continuous research into lengthy dialectical registers such as light and shade, materiality and immateriality, organicity and abstraction.

Not so much within the terms of the possibility of representation, but rather, as a means of creating a liminal dimension within his work, understood as a condition and possible state of vision. "I try to convey something fluid, an image that is present, but which can also disappear. I'm bound to the idea at the painted surface as a vibration: it is present, yet unstable. My work is to ascertain whether or not a colour, tone, shape, space or light can be used to create a new work of art. However, abstraction is also a process of deciphering reality. Abstract art is not a movement or a trend, it is a language that is broken down in different ways and for me, it only has power if it helps create awareness of the real world. The light and space in my paintings aspire to create a depth that comes from the moment in which things no longer appear to me in terms of their function but rather, their extraneousness, which one might call their mystique". For Gianni Pellegrini, the space in a painting is an original place, able to establish its own margins on a white wall, as well as the potential extent of our own gaze. Painted material ends up rarefied to the extent that it disappears and the act of looking is about possessing something from a distance. Perhaps the point is to aspire to totality with all of one's being, aware that this is only visible in part, a corner of shadow, a blank space that shows us everything, in the uncompromising and impermanent nature of its appearance. And it is interesting how, when looking at these coloured backgrounds with intermittent lines, the painting itself almost goes unnoticed. Instead, we focus on what precedes or follows it. The very act of the painting being crossed gives it substance. The first thing that springs to mind is the introduction to Don DeLillo's masterpiece, *White Noise*: "May the days be aimless. Let the seasons drift. do not advance the action according to a plan."