

Introduzione di Giorgio Verzotti al catalogo "Fragile" pubblicato nel 2006.

"Dite a Monet che gli alberi non sono viola", tuonava uno dei tanti giornalisti dell'epoca, riportando l'ennesimo scandalo degli Impressionisti a uno dei tanti Salons a cui si ostinavano a partecipare. E Monet avrebbe potuto rispondere che, contro tutte le aspettative dei suoi benpensanti detrattori, gli alberi a volte ci appaiono viola, dipende dalla luce, dall'ora del giorno, dagli agenti atmosferici e così via. Per uno scrupolo realistico, l'impressionista li dipingeva nei colori che all'occhio apparivano, non importa se i meno naturalistici e più inaspettati.

Francesco Pignatelli ad una analoga osservazione (oggi nessuno si scandalizza, ma può venire spontaneo chiedere "Ma dove mai si vedono i rami degli alberi *bianchi*?") può rispondere chiamando in causa un'altrettanto limpida esigenza realistica: l'occhio meccanico della mia macchina fotografica li vede così e così io ve li mostro. Nel suo caso siamo sul piano del dichiarato paradossale, e in una dimensione dove il risultato artistico, l'opera d'arte, diventa il punto d'arrivo di un processo eminentemente concettuale.

E' infatti paradossale stampare il negativo della fotografia a colori invece del positivo, invertendo così tutte le tinte, eppure da un certo punto di vista l'operazione a cui Pignatelli sottopone il processo di realizzazione dell'immagine va verso una semplificazione che ce ne mostra per così dire lo stato sorgivo, nascente. Quello che si delinea davanti all'occhio (della macchina) al di qua, prima, di ogni altra elaborazione significativa canonica (del fotografo), e di ogni appercezione (dell'osservatore). Potremmo dire allora che Pignatelli, presentandoci la stampa del negativo ci vuole presentare la "cosa" fotografica in sé, lo specifico linguistico, il linguaggio in quanto tale, in una prospettiva appunto concettuale, dove la metalingua si mescola a un intento comunque gratificante per lo sguardo: si tratta pur sempre di immagini a colori, anche se sembrano i fantasmi dell'immagine stessa, e ci restituiscono, per così dire, l'idea di un reale colto in una specie di mutazione genetica.

Questo intento esiste nell'artista, che ha sempre fatto uso della fotografia per scandagliare dimensioni psicologiche, fin dai suoi primi ritratti in bianco e nero dedicati a quelli che considera i suoi maestri, e fra tutti, non a caso, Duane Michals il grande illusionista della macchina fotografica.

La fotografia in bianco e nero a cui il nostro fotografo si è dedicato anni fa, gli faceva pensare al cinema, e infatti le sue immagini erano per lo più strutturate in sequenze narrative, in serie tematiche, insomma non erano pensate come pezzi unici ma come immagini calate in una linearità consequenziale.

La fotografia a colori all'inizio non era propriamente al centro dell'interesse di Pignatelli, perché troppo documentaristica, troppo implicata con la realtà fenomenica. Occorreva un distacco maggiore che sospendesse la fotografia in quella dimensione mentale, in quella sorta di straniamento psicologico in cui galleggiano i suoi ritratti. Il passaggio dal rifiuto all'accettazione del colore è stato motivato da due fattori che sono intercorsi come necessità interne, al lavoro e alla persona. Il lavoro, la sua ragione interiore e la sua logica, richiedeva di dedicarsi ad immagini riconoscibili, nettamente connotate, ma ancora stranianti, come appartenenti a un universo parallelo, familiare ma integralmente e segretamente mutato. La persona, l'individuo Pignatelli cresciuto in mezzo agli artisti manifestava una forte attrazione per la pittura, e voleva confrontarsi con quell'universo di segni, così dissimile dal suo specifico di fotografo dal punto di vista delle tecniche, ma anche così vicino dal punto di vista delle produzioni dell'immaginario.

All'origine, come l'artista stesso dice chiaramente, c'è la volontà di "cogliere elementi che fanno parte della comune esperienza visiva, trasformandoli in stati d'animo", quasi un riferimento a Boccioni e alla sua pittura che, nelle icone della modernità come nei fenomeni della natura, coglieva nell'intensità emotiva l'energia vitale dell'universo.

La fotografia dunque non rappresenta la realtà ma la trasfigura, innesta emotività nelle sue icone, coglie il risvolto, il sottofondo emozionale dei segni su cui l'immagine viene costruita. La luce, la sua materia prima, qui non servirà per portarci la verità, ma per immergerci nella finzione.

...I primi soggetti trattati con questa tecnica riguardano, come è noto, paesaggi urbani, "cityscapes" dove il rovesciamento dei colori ci impedisce di capire in quale ora del giorno la foto sia stata scattata (tutto il contrario di Monet, volendo...) ma non in quale città (o in quale paese) ci troviamo. I segni sono eloquenti, i tabelloni dei raccordi autostradali, le insegne dei negozi, le facciate dei palazzi, gli oggetti, gli abiti dei pochissimi personaggi che abitano queste strade quasi sempre deserte ci fanno da guide, da orientamento in questo mondo totalmente "reversed". Impariamo anche la semplice grammatica dei colori atta a leggerlo: i verdi diventano rossi, in tutte le gradazioni possibili, i blu diventano gialli, naturalmente i bianchi diventano neri, e viceversa.

Quando l'attenzione del fotografo si sposta ai capolavori della pittura del nostro Rinascimento poi il gioco dei rovesciamenti cromatici e dei riconoscimenti si fa ancora più facile, e i risultati formali ancora più sorprendenti. A differenza del ciclo precedente, qui l'artista interviene manualmente nel processo di elaborazione tecnica dell'immagine; non nel processo tradizionale di stampa però, ma nel momento in cui l'immagine viene riprodotta digitalmente.

...Abbiamo così una sorta di "reportage visionario" per le vedute urbane, e una specie di delirio psichedelico per la contemplazione delle opere d'arte, due operazioni molto forti sul piano estetico, il quale però non esaurisce il loro senso. L'incontestabile e sorprendente bellezza di queste immagini ha un retrogusto inquietante, la loro aura fantasmata ci respinge, per quanto la nuova libertà dei colori, il gusto dell'incongruità cromatica attirano la nostra attenzione. La serie di lavori più recenti, quelli dedicati al paesaggio naturale, ce lo conferma. Se la fotografia serve per fermare momenti della realtà nell'immagine e contemporaneamente nella nostra memoria, che viene riattualizzata ad ogni volta che l'immagine viene osservata, se il mezzo assume dunque una funzione di ri-avvicinamento e di conservazione, le fotografie di Pignatelli sono mosse da un'intenzione molto diversa: nessuno vede la realtà con quei colori, e le immagini si allontanano dalla realtà che descrivono, abbandonando ogni funzione conservatrice in favore di una funzione ricreatrice.

Le nuove fotografie mostrano questo processo nel modo più evidente: più l'artista si avvicina, più si inoltra fisicamente dentro lo scenario naturale che indaga, dall'area boscosa al particolare del tronco d'albero o del cespuglio, dei rami (bianchi!) o delle foglie (azzurre!), più si allontana dal contatto con la realtà in cui è per altro immerso. Il rovesciamento dei colori vale anche come processo di abbandono, di allontanamento da ogni ipotesi di riconoscibilità.

L'artista ha raggruppato le sue recenti opere in gruppi tematici, lo si vede in questo volume, che nelle affinità formali, nelle tipologie di ripresa affini, indicano altrettante possibilità di costruire il paesaggio, la presa diretta del brano di realtà.

Vediamo allora la fisicità evidente dei tronchi, dei rami, delle fronde, riconosciamo il fitto del bosco e le radure, e le dominanti bianche di queste immagini ci fanno pensare a paesaggi invernali, innevati. Subito dopo, i marroni che colorano gli squarci di cielo fra le foglie o gli aghi delle conifere, i toni rosa o fucsia o blu scuro che dipingono il sottobosco, gli strani grigi-azzurri delle foglie, ci ricordano che la retorica del "reversed" è all'opera, e l'effetto psicologico si fa ancora straniante, ancora affiora la sensazione di

osservare una natura in mutazione genetica, un paesaggio che si sta corrompendo dall'interno, lasciando apparentemente intatta la struttura per intaccare la pelle, la scorza, la superficie.

Di nuovo qualcosa ci attira e ci respinge ad un tempo. Ci sono immagini bellissime di arbusti con foglie azzurre o rosa vivi, suoli scoscesi neri e esili tronchi bianchi, ma è un bellezza malata, che ci affascina come fanno i rettili, cioè respingendoci, che ci cattura, negli intrichi bluastri dei rami, come in una trappola mortale.

Il gusto estetico dell'artista in un certo senso si rovescia nel suo opposto quanto ad effetti, e le sue impeccabili, perfette fotografie eccellono non nel compiacerci ma nell'allarmarci, di più: ci spingono fin sull'orlo del rifiuto.

La loro forza sta proprio in questo, nell'essere formalmente ineccepibili e concettualmente difficili da accettare, esattamente come la realtà che l'artista ci pone sotto gli occhi.

Quelli di Pignatelli non sono paesaggi abnormi che rientrano nella tradizione, magari un po' imbastardita, del pittoresco o dell'orrido. Sono scene simboliche, sono "memento mori" rivolti al paesaggio e a noi stessi che lo abitiamo senza rispettarlo, epifanie di una natura ricca ma contaminata, ancora lussureggiante ma avvelenata. E non c'è compiacimento estetizzante nelle sue operazioni, ne sono prova l'estrema semplicità del processo creativo, la semplicità della ripresa, frontale, che cancella o attutisce al massimo ogni tratto personale, ogni segno autoriale. A dire il vero un intervento d'autore c'è, quando, se ci si passa il bisticcio linguistico, per rafforzare il suo discorso dà forza all'immagine, tenta cioè di superare la bidimensionalità e con un gesto molto semplice accartocchia la fotografia e la presenta come un bassorilievo effimero ma non meno inquietante.

Una tale resa sul piano della fisicità sembra compensare la sensazione di scomparsa di cui sono intrise le immagini. Quando l'occhio meccanico si avvicina di molto al particolare naturale e riprende l'intrico dei rami, quasi inserendosi in essi, sembra che l'artista voglia sottolineare, enfatizzare questa sensazione o idea. Gli intrichi ci vengono restituiti come le nervature di un tessuto organico visto al microscopio, o un piano dove tutto sembra scorrere in tutte le direzioni. Qualcosa che non ha più dimensioni, che non ha più (o non fa più) spazio intorno a se', qualcosa che possiamo leggere come la resa all'indifferenziato, al caos.

Il caos è dunque l'immagine estrema che l'artista ci sottopone: ora, occorre vedere se questo punto di non ritorno ci porterà alla catastrofe compiuta o a un progetto di salvezza. Nel caos tutto si conclude, ma ogni cosa può anche avere inizio. Da artista, Pignatelli ci pone sotto gli occhi immagini belle ed enigmatiche (del resto, lo diceva Breton, la bellezza o sarà "convulsiva" o non sarà) e di una bellezza tanto più incontestabile in quanto è la costruzione di una macchina colta nel suo autonomo funzionamento. Ma anche così, anche "meccanica", la bellezza ha sempre la forza, il potere, di redimere, il mondo intero e noi con esso.