

La meraviglia del sacro

Il fare artistico di Alessandro Tinelli appare sostenuto da una continua e tesa ricerca di ciò che sta oltre la mera apparenza delle cose e che può destare in lui un'aristotelica meraviglia. Un esperimento scientifico al pari di un'antica credenza misterica hanno dato spesso l'avvio, proprio partendo da un'iniziale stupore intellettuale, a percorsi speculativi nei quali gli incontri, le esperienze, gli inciampi e le soste hanno definito l'immagine e la sostanza delle sue opere. Questa attitudine nei confronti del mondo forse è dovuta alla nascita centroitaliana come pure allo studio e alla frequentazione dell'arte storica, antica e contemporanea; ciò lo ha condotto ad affinare il proprio sguardo e a definire l'opera come riverbero di un pensiero che partendo dal reale, e da ciò che esso cela, conduca alla forma. Egli è da subito convinto che il momento epifanico dell'opera sia la soglia e che il trasalimento dello sguardo nella meraviglia della visione permetta l'accesso dell'osservatore al pensiero che la sostiene, come nell'arte storica avviene dinnanzi alla sospensione di un uovo pierfrancescano o alla tragicità pittorica di una lacerazione ricomposta di Burri.

L'interesse per le questioni spaziotemporali e per le possibilità di raggiungere momentanee perfezioni, proprie delle tecnologie digitali, lo ha condotto ad appropriarsi di nuovi linguaggi espressivi pur mantenendo una distanza critica e la consapevolezza, derivata dalla lezione spazialista, dell'importanza ma anche della caducità del mezzo tecnico: la matita, il pennello, la cinepresa, la macchina fotografica o l'elaboratore grafico sono tra i tanti strumenti impiegati i cui risultati e la cui presenza sono di volta in volta più o meno resi visibili secondo l'economia interna del lavoro, dettata dalla tesi e non dalla prassi.

Fin dalle prime esperienze nel Gruppo Nhacca (con Francesco Scarponi ed Elisa Macellari dal 2004 al 2007) le opere coniugavano infatti differenti e ricercati linguaggi tra i quali l'installazione, la pittura, il disegno, la fotografia e le videoriprese. Di queste due ultime era posta la questione del tempo e della loro riproducibilità e nel lavoro assumevano funzione esemplificativa delle modalità processuali diventando momenti di riflessione sul fare e sul coagularsi delle forme.

Particolarmente indicativo apparve allora il lavoro fatto in Thailandia sulla lavorazione della gomma naturale o sui terreni abbandonati in vendita o sulla deformazione nel tempo di un iceberg mosso dalle correnti.

L'universo informatico e digitale, all'interno del quale Alessandro Tinelli si muove con abilità funambolica, è il substrato necessario e primario sul quale adagiare gli elementi raccolti nella sua esplorazione del mondo e dove poi osservarne, quasi con attenzione scientifica ma anche con non repressa meraviglia, la germogliazione.

La meraviglia pare dunque essere elemento agente interno al suo lavoro, dalle fasi iniziali esplorative a quelle conclusive nell'opera, ed essa è da intendere come condizione legata a un'iniziale curiosità intellettuale piuttosto che come derivato dal sublime romantico. Alessandro Tinelli possiede un disincantato sguardo razionale verso la natura, anche se contemporaneamente nutre interesse per il rapporto spirituale che l'uomo ha con essa, ed è interessato contemporaneamente agli aspetti scientifici e a quelli trascendentali e misterici del mondo. La meraviglia determina momenti di empatia patetica tra l'artista e il mondo e permane nel successivo rapporto tra l'osservatore e l'opera. Lo stato di stupore del procedere verso il mondo si ritrova quindi anche nell'opera non solo nella conseguente ricaduta estetica e formale dell'esperienza, ma soprattutto come generatore di una speculazione che segue le regole proprie della specificità artistica.

Alessandro Tinelli nel 2007 si trasferisce a lavorare in Giappone un po' perché attirato dalla spiritualità propria dell'Estremo Oriente, ove la tradizione convive con il progresso, un po' perché interessato a scoprire le fonti e i modi che sono alla base della trasmutazione dell'idea in suono, in parola, in segno e quindi in scrittura calligrafica, legata al gesto e alla tensione della mente. Decide di soggiornarvi per alcuni anni durante i quali il precedente studio dell'arte occidentale e delle scienze umane (in particolare il pensiero di Elémire Zolla) danno improvvisi frutti in opere che testimoniano l'incontro con un mondo a lui prima sconosciuto. Egli riprende attitudini sinergiche proprie di artisti di almeno una generazione precedente, per collocarle all'interno di un nuovo universo di senso, in un'ottica indubbiamente differente, dovuta ai nuovi linguaggi impiegati, alla coscienza mutata di essi e del loro uso e al progresso nel frattempo avvenuto nelle discipline scientifiche, umanistiche o antropologiche.

Le opere recenti ruotano intorno alla sua ultima residenza nipponica. Egli viaggia nell'arcipelago delle isole Okinawa del sud del Giappone. In particolare compie una spedizione nell'isola di Iheya alla riscoperta delle pietre specchianti (della cui esistenza si è fortuitamente imbattuto), elemento estremo e significativo di un antico culto matriarcale in estinzione. Il suo procedere non ha il passo di un antropologo culturale né del *voyageur en Orient*, piuttosto è quello di un viandante per il quale i segni, gli incontri, le esperienze e le storie sono il cammino, la cui meta non è immediatamente data e programmabile, spinto dalla volontà di inoltrarsi in una sfera mistica antica e lontana dove è posta la questione del sacro.

Un lungometraggio presenta i materiali raccolti e montati secondo una logica che non ne vuole fare opera né documento antropologico, ma solo il risultato di ciò che è avvenuto. L'immagine del danzatore nella grotta sacra, il video con lo specchio sull'altare che appare immobile, la presenza nella sala espositiva della superficie riflettente ed evaporante, realizzata con una miscela di alcol di riso, elemento base del rituale *sake* giapponese, che accoglie il visitatore al suo ingresso, sono coniugazioni di elementi evocativi del sacro presenti nell'esperienza multidisciplinare fatta a Iheya che qui nella mostra milanese assumono forma unitaria e definita. L'opera si struttura nei tre spazi in tre momenti nei quali è posta la questione del confine e del limite tra ciò che si vede, e che è posto nel reale dell'osservatore, e ciò che non è visibile. Il sacro e il mistero delle pietre specchianti, apparentemente tangibili nell'esperienza di un vissuto, acquistano maggiore e necessaria lontananza proprio in virtù di questo limite che l'opera definisce nel suo essere reale.

L'osservatore viene invitato a superare la soglia e, accogliendo la meraviglia della visione, a colmare la distanza tra il reale e l'astratto infinito.

Aldo Iori, tra i navigli e il Tevere, l'anno dello tsunami