

*Per l'aperta finestra un lume brilla,
lontano, in cima al colle, chi sa dove.*

U. Saba

Prima c'era il collage. Se ritenessimo Enrico Rinaldi un semplice collagista, credo che faremmo un torto all'artista veneziano. Perché il suo lavoro non può essere assimilabile in toto a un collage, ma a questo rimanda, poiché diversi elementi linguistici e contenutistici si possono dialetticamente confrontare con quello stile espressivo. A suggerirci però un'interpretazione che potrebbe andare in questa direzione è l'artista stesso, il quale, in un'intervista, definisce così il suo lavoro: «le composizioni fotografiche sono elaborazioni che agiscono sul rapporto tra il soggetto, l'oggetto e il media, attraverso ricollocazioni di materiali preesistenti in nuovi contesti.»

Il suo cominciamento origina dal raccogliere delle forme note scegliendole, di volta in volta, secondo criteri contenutistici che possono riguardare l'aspetto esclusivamente estetico, come potrebbe essere per i riferimenti a Klimt, a Guardi o alle pellicole di Fassbinder, dai fatti di cronaca, i migranti o Pasolini, ancora dagli avvenimenti tragici, le bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki o della Shoah, fino agli affetti personali come nel caso del pappagallino Pietro.

La similitudine con un primo aspetto del collage termina qui. Se c'è identificazione questa è limitata alla raccolta di immagini o figure che non appartengono alla creatività propria dell'artista, ma sono testimonianze che provocano riflessioni, altre interpretazioni o altre significanze.

Poco in comune dunque con il *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dei Beatles (il collage di Haworth e Blake più conosciuto al mondo, premio Grammy come miglior copertina del 1968) emblema Pop di fine anni sessanta. Unico punto di raffronto con quella copertina: il dialogo tra i personaggi e la loro esistenza, raffigurati in un contesto nel quale tempo, luogo e storia si mescolano in uno spazio virtuale dove non esiste più né il presente né il passato.

Predisposta la fase della raccolta dei soggetti, l'artista li elabora fino a "portare al massimo il contrasto tra il bianco e nero". Viene poi eliminando anche il bianco per definire le aree di trasparenza. Le figure, benché elaborate, ci riportano, attraverso un "consumo sociale", a un'epoca o a un momento storico ben definito. L'artista le ri-propone come simboli distintivi di un periodo; in tal modo le stesse immagini non smettono di essere significanti e permettono un nuovo raffronto tra presente e passato. Queste forme, di per sé fortemente espressive, dialogano con altri segni, anche se questi sono a volte estranei alla loro contemporaneità o alla loro significanza. Queste "interferenze", secondo una precisa sequenza formata da quattro elementi speculari, si ripetono fino a coprire l'intera campitura. Si viene quindi ad aprire un nuovo confronto dialettico che intende amplificare sia la loro portata emozionale, che salvaguardare il significato semantico dell'immagine attraverso una nuova contestualizzazione atemporale.

È con questa logica interpretativa che Rinaldi elabora una foto divenuta ormai icona degli anni di piombo. Mediante un doppio registro di piani pone nel primo le immagini degli scontri del 14 maggio '77 in via De Amicis a Milano. I protagonisti sono trasformati in nere siluette dai precisi contorni immersi in una texture realizzata con alcuni particolari dei manifesti pubblicitari che tappezzavano i muri di Milano durante quegli avvenimenti; proprio quella pubblicità, intesa come massima espressione del consumismo e simbolo del mondo capitalista, era oggetto della contestazione giovanile. Dal fondo della composizione si insinua la pubblicità di Toscani e Pirella. Un manifesto pubblicitario ritenuto blasfemo per quell'evangelico "Chi mi ama mi segua" stampato sui minuscoli short in jeans. Gli stessi jeans che, assieme all'eskimo, componevano, negli anni '70, la "divisa" dei contestatori.

Ma c'è un'altra provocazione che l'artista mette in scena. Quel manifesto pubblicitario fu fortemente contestato da uno dei più impegnati intellettuali del '900, quel Pasolini che Rinaldi ripropone nell'ultimo suo tragico mostrarsi ai viventi. L'artista, nella pietà della morte e nel grande rispetto dell'intellettuale, isola il rigido corpo dal mondo delle polemiche. Nelle inflessioni bizantineggianti delle cardature dorate e nell'incertezza spaziale, campeggia una sottile trama fatta di risposdenze cromatiche e formali, che conferiscono, alla *digital painting*, un tono di distaccata aulicità, manifestandone pienamente la dimensione paradisiaca dei cieli dorati nella pittura senese (ma anche dei mosaici in san Marco). E lì, quasi sospeso sta l'ormai muto poeta, senza luogo e senza tempo sospeso nello stesso oro e nella stessa luce di quel Duccio che, nel suo Crocifisso descrive il soprannaturale nell'immensità dell'infinito bagliore. Del poeta friulano, Rinaldi ne esalta lo spirito dell'intellettuale che sopravvive all'inerme corpo, che, ricoperto da un tragico rosso, rappresenta la finitudine dell'uomo in quanto mortale.

E in quella morte solitaria, Rinaldi ci viene ricordando un Pasolini dialogante con il Mantegna quanto, posizionando il cadavere di Ettore in Mamma Roma, copiava il cristo morto del grande padovano.

Nelle sequenze dei *Migranti* troviamo la *speranza* che la cronaca ci ha descritto mutata in tragicità che l'artista ricompone nelle immagini dei barconi che navigano sulle ideali dune del deserto in un'inconfondibile somiglianza tra la staticità della sabbia e il fluttuare del mare. Tra quei granelli sono nate le illusioni per una vita migliore o solamente un desiderio di libertà. Così l'acqua, nell'ondeggiante suo essere, accompagna un sogno su instabili natanti.

Altre opere invece vogliono essere degli omaggi ad artisti. Klimt, Guardi e Fassbinder affiorano, con diverse espressività, nelle digital painting. Un ciclo è frutto di una minuziosa attenzione alle scene dei film del regista tedesco. Qui l'artista estrapola un solo fotogramma, mentre altri concorrono, nelle infinite ripetizioni, a costruire la coreografia che induce lo spettatore a superare i piani compositivi, a guardare oltre, per seguire la narrazione che fa da sfondo. Le immagini in primo piano si perdono trasformandosi in quinte oltre le quali si suggerisce allo spettatore di non interrogarsi sulla tecnica ma di soffermarsi sui contenuti, sulle emozioni che dalle digital painting emergono. Lo spettatore viene

coinvolto in un gioco di figure che oltrepassano il senso del tempo e dello spazio, per immergersi nel divenire della ciclicità delle cose, nel loro apparire e nel loro scomparire, per poi mostrarsi nuovamente al di fuori di ogni tempo e spazio.

Questo sottolinea Rinaldi con la citazione dell'opera del Guardi: *Incendio al deposito degli oli a San Marcuola* (1790); se in primo piano l'artista colloca l'incendio di alcuni caseggiati, nel piano seguente riappare il colorismo che rende tragica l'opera di Guardi e irradia un nuovo orizzonte dando colore e luce con le stesse case brucianti, alla guisa di un panorama che alterna illusione e percezione in un susseguirsi di figure e gradazioni cromatiche. In questo riproporsi, le opere di Rinaldi perseguono la continuità della forma attraverso la ripetitività delle immagini e del cromatismo, fino a rendere infinito ciò che pensiamo mondano, in quell'illusione (che poi tanto illusione non è nel divenire delle cose) in cui spazio e tempo non esistono, ma di questi percepiamo la relatività delle cose e contemporaneamente l'infinità della loro esistenza nel tempo irreal della memoria e della conoscenza.

Marzo 2015

diego a. collovini