

Pino Pinelli.

Incognita e quanta

Bruno Corà (2012)

Chiesa di San Matteo | Galleria Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca

In una precedente riflessione sull'opera di Pino Pinelli,¹ in cui ponevo in risalto il rapporto tra elementarità del segno e del frammento con l'ente invisibile, ma non per questo inesistente, della tensione unitaria delle sue composizioni, si erano già imposte alla mia attenzione le cifre tra loro correlate di ciò che le sue forme pittorico-plastiche evidentemente suggerivano all'esercizio ermeneutico: da una parte la qualifica frammentaria della forma e del segno e dall'altra la monocromia in espansione luminosa, ottenuta dalla particolare qualità materica e dalla sua stesura posta in essere con particolari modalità tecniche da Pinelli. Ma oggi, nuovamente di fronte alla sua più grande installazione realizzata per la navata e per l'abside dell'ex Chiesa di San Matteo a Lucca, sorge spontaneo riaprire l'osservazione a tutto campo del suo lavoro per sviluppare altre considerazioni e riconoscerne possibili ulteriori valenze sottaciute e non evidenziate debitamente.

Questa apparizione lucchese dell'opera di Pinelli, infatti, per la sua singolarità spaziale si candida a divenire versione emblematica del suo repertorio tra quante osservate negli ultimi anni. E si può ritenere, senza correre il rischio di errate deduzioni, che essa consegua immediatamente al precedente episodio espositivo eseguito a Lipari nella Chiesa di Santa Caterina nell'estate di quest'anno (luglio 2012). In quella ex sede adibita al culto (proprio come San Matteo a Lucca), infatti, Pinelli aveva situato, su alcuni pannelli allestiti come setti murari anteposti alle pareti della chiesa e sul presbiterio stesso, tre suoi "insiemi" di pittura, tutti monocromi rossi, composti rispettivamente da trenta elementi di forma ovoidale, da ventiquattro elementi di forma rettangolare e da sei parallelogrammi di misura più grande. Nel transetto avevano trovato altresì sistemazione anche opere di diversa forma, di colore rosso e blu, eseguite tra il 1993 e il 2003.

L'allestimento in Santa Caterina ha dunque fornito sicuramente dati e prefigurato agli occhi dell'artista catanese l'esperienza da sviluppare a Lucca sulle pareti, stavolta veri muri, e nell'abside altrettanto accogliente di San Matteo; muri e ambienti così carichi di vissuto e sui quali mille anni di liturgia, d'incensi e preci, ma anche di percolazioni piovane, di sismi ed eventi rovinosi hanno lasciato tracce vistose come rughe sul volto di un anziano.

Misurarsi con una fabbrica tale, dove il tempo e le umane vicende oramai invisibili, ma di cui s'avverte l'alito secolare, sono riusciti a rendere pieno di grazia

drammatica perfino l'oggettivo degrado esibito con fascino dal monumento, non è stato sicuramente semplice per Pinelli. Ma l'impresa è riuscita; ciò probabilmente, in virtù di una parsimoniosa e sensibile capacità di percezione e gestione della spoglia architettura nella quale Pinelli è stato capace di individuare sia il giusto repertorio di segni, forme e colori da impiegare, sia la spazialità da produrre. Questa, infatti, come si sa, non è un "a priori", ma un esito che scaturisce dall'opera. E ancor prima di soffermarci su di essa – obiettivo di questa nuova riflessione – è opportuno ribadire che il risultato conseguito con essa è frutto di un'immediata e idonea scelta "secca" del segno unico di forma a X di colore bianco per le due pareti della vasta navata e dell'iconostasi (unica "quinta" non muraria dell'edificio), mentre il colore rosso di un quarto "insieme" di elementi è stato scelto per l'abside. Entrambe le collocazioni degli "insiemi", a una considerevole quota, sulle pareti laterali della grande aula, sono avvenute mediante composizioni da quarantacinque elementi ciascuna, con andamenti curvilinei rispettivamente ascendenti e discendenti, come la traccia di due comete luminose sugli oscuri e dilavati intonaci, ove le residuali crepe, le scolature, gli scollamenti di sovrapposte e ispessite tinteggiature sono state radiosamente sormontate dalle pitture di Pinelli.

Le due composizioni spaziali di candidi elementi, con le tipiche loro carenature di superficie, sciamano dunque spazialmente e offrono all'occhio dell'osservatore la visualizzazione di "firmamenti" a base di forme che, ben al di là dell'evocazione celeste, suscitano la cifra di sovrastanti incognite della dimensione spaziale. Non è esagerato evocare per queste opere e per la "rosa" di X che s'impone frontalmente sulla parete che separa in due la chiesa, rassegnando l'abside che resta osservabile da una sola porta, sia il cielo egizio della dea Nut, magico antropomorfismo inventato da un antico artefice per simbolizzare la volta del cielo, sia la stessa volta stellare musiva che riveste internamente l'ultima dimora di Galla Placidia a Ravenna.

Si è dunque appena accennato del segno-forma prescelto da Pinelli e, nell'affrontare l'argomento della spazialità da lui ottenuta in quest'opera di Lucca, preme portare un chiarimento a proposito di quella modalità attribuita al suo fare e denominata "disseminazione",² peraltro dall'artista stesso accettata e condivisa.

Di fatto, se si considera che in natura il concetto di unità, alla stregua di quello di perfezione o di simmetria e altri, è puramente ideale e virtuale, cioè archetipo di cui si è perduta l'origine e l'obiettiva verificabilità, in fin dei conti, a disposizione della nostra esperienza non resta che la realtà universale del frammento. Esso pertanto è la morfologia e lo stato materico più esteso che si conosca (fino alla paradossale ma possibile affermazione che tutto è frammento) nonostante la mente umana non smetta di evocare un'idea primigenia di unità: forse per questo esso congenitamente suggerisce un dramma senza possibile via di ritorno all'integrità originaria. Sta di fatto che dal nostro sistema solare alla nostra galassia, e fino all'universo finora misurato, gli astri e la materia particellare, fino all'energia oscura, tutto appare come cosmica disseminazione (questa sì!) di frammenti, senza apparente possibilità di reintegro dell'unità, concepita *ab initio*

dalle teorie scientifiche del Big Bang come punto destinato a deflagrare.

A partire da questa considerazione verrebbe spontaneo rinunciare a circoscrivere criticamente le opere d'arte a base di frammenti dalle altre, la cui presunta unità – in realtà – è anch'essa, in senso ampio, un frammento in sé. Ciò dunque rende opinabile o quanto meno relativa l'attribuzione, pur lecita, assegnata da numerose letture critiche,³ all'opera di Pinelli (come ad altre centinaia d'altri artisti) di appartenenza all'ambito morfologico-estetico della "disseminazione", se non in senso puramente generico del concetto. Il termine in questione, a ben intendere e, visivamente, a immaginare, poiché l'atto del disseminare significa propriamente "spargere qua e là, "come fa il seminatore", "sparpagliare in più parti in punti diversi"⁴ risulta inappropriato proprio in quanto la disseminazione comporta la dispersione nello spazio. Ma ciò, com'è verificabile, contrasta con l'attitudine messa in atto da Pinelli nel suo modo di "spaziare", cioè di giustapporre, con criteri precisi affatto rispondenti a una formalizzazione ben definita dei suoi "insiemi", per la collocazione dei quali, negli ambienti, osserva un ordine compositivo ineludibile, al fine di suscitare una spazialità tutt'altro che casuale.

Se si accoglie tale chiarimento (che – sia chiaro – non vuole stravolgere alcun tentativo ermeneutico precedente!) il senso da cogliere davanti al grande intervento di Pinelli sulle pareti di San Matteo è di riconoscerne le proprietà semantiche e spaziali piuttosto che descrivere, definire e chiarire invano l'opera. In ciò, facendo completamente nostra l'affermazione di Roland Barthes, citato la prima volta dallo stesso Pinelli, là dove ha dichiarato: «la critica non può pretendere di definire l'opera e di chiarirla, poiché nulla è più chiaro dell'opera stessa. Essa può, invece, generare un certo senso, derivandolo da una forma, che è appunto l'opera; proprio perché il rapporto tra la critica e l'opera è lo stesso che intercorre tra un senso e una forma»⁵.

A tale proposito, allora, sembra opportuno richiamare in questa riflessione due contributi di particolare lucidità, e mi riferisco sia all'intuizione di Menna – che, affermando «L'opera di Pinelli si colloca consapevolmente dalla parte della forma: tra i termini del "significare" e del "percepire" prende partito per il secondo accogliendo in sé il momento della sensorialità (il vedere il toccare)...»⁶, la riconosce come pittura "metonimica" che "si dà come sineddoche" – sia alla successiva orgogliosa individuazione di Lamarche-Vadel che, all'inizio del '79 scrive numerose righe significative sull'opera di Pinelli, tra le quali: «Ciò che mi ha personalmente colpito di fronte a questo gruppo di opere [di Pinelli, n.d.r.] è l'unione di una serie di allusioni a quello che già poteva essere all'epoca un'uscita dall'imperialismo della monocromia...».⁷ Nel suo denso contributo, lo studioso francese curatore della sezione "Fracture du monocrome" della mostra Astrazione Analitica ospitata nel Museo d'Arte Moderna di Parigi (giugno 1978), precisa inoltre che: «Pinelli nel 1974 sviluppa un'eccentricità che doveva condurlo alla scoperta del nuovo spazio post-monocromo (...) Da numerosissimi indizi, penso che la pittura contemporanea stia reinventando l'affresco e che presto numerosi arcaismi (...) spesso in contraddizione con il discorso formale rappresentato saranno spazzati

via da questa reinvenzione (...)» e che «L'opera che Pinelli dispose sulle pareti del Museo d'Arte Moderna di Parigi nel giugno 1978 (...) compiva un atto premonitore, nel riesaminare in un insieme di azioni recenti nelle quali distinguo già chiaramente (...) il grandioso futuro (o avvenire) della scuola europea che superava sia le sciocchezze edipiche che la ripetizione di una variazione della saturazione...». ⁸ C'è in queste osservazioni quanto basta per accreditare a Pinelli l'aver percepito qualcosa che – seppur condiviso da altri artisti, da Gastini a Griffa, da Dezeuze a Pozzi (almeno nella prima metà degli anni Settanta) – va più propriamente denominato, anziché “disseminazione”, “decostruzione”. Recentemente proprio Dezeuze, nel mettere a punto il *Dictionnaire de Support/Surfaces (1967-1972)* per la voce “déconstruction” scrive tra l'altro: «La déconstruction ne se veut pas un système définitivement clos, mais un questionnement. Elle ne livre pas une conclusion mais elle ouvre sur des possibles en termes de réflexion analytique. Elle s'intéresse aux processus autant qu'aux produits finis et par la même traite des schémas fondamentaux: fond/surface, essence/accident, dessus/dessous, horizontal/vertical, derrière/devant...». ⁹

Portato questo chiarimento che, a mio parere, vuol essere soprattutto una precisazione, viene spontaneo compiere subito un altro passo e domandarsi: ma a quale concezione e tipo di opere si deve far riferimento per riconoscere a Pinelli la sua efficace e determinante scelta di decostruire la propria pittura per giungere agli “insiemi” da lui composti per una nuova spazialità “politopa”? Per quanto ci si voglia impegnare a individuare più esempi d'ispirazione, non si può eludere quella fonte primaria, tuttora sempre attiva, dalla quale è sgorgata la vena iniziale della stessa nozione di “decostruzione”: Lucio Fontana. È alla sua azione che si deve dal 1949 al 1960 la serie più feconda delle concezioni spaziali, dagli “Ambienti” ai “Buchi”, ai “Tagli”, ai “Quanta”. È in quest'ultima sua creazione, infatti, che si compendiano sia l'effrazione della superficie della tela-quadro (che tale, peraltro, non può più dirsi venendo ormai ad assumere le forme tonde, ovali, triangolari, pentagonali, trapezoidali e quadrilatere), sia la fine dell'opera monoiconica per far posto all'opera-insieme di più elementi. I Quanta hanno autorizzato Pinelli, e non solo lui, ad aprire il monocromo per produrre una nuova spazialità a base di elementi di pittura che, facendo uso di forme, d'intervalli tra loro, di nuove qualità del colore, di quote e direzioni differite, si percepisse come topologicamente dislocata, idealmente dinamica, fluttuante sulla parete o su qualsiasi altro supporto, recando nuovi valori semiologici e soprattutto producendo nell'osservatore una coscienza percettiva tale da invitarlo a produrre la spazialità mancante ma immaginabile e percepibile.

Ecco cosa è accaduto nella pittura di Pinelli dopo Fontana. Pinelli, del tutto consapevolmente, ha declinato con ulteriori modalità la spazialità concettuale e suscitato inediti gradi effettivi di essa; ha soprattutto, decostruendo la forma della sua iniziale pittura in senso fisico e spaziale, indotto l'osservatore individualmente a compiere, sia pure idealmente, processi mentali costruttivi di articolazione plastica spaziale delle sue proposizioni frammentate.

Come porsi dunque a osservare questo monumentale “nuovo affresco” realizzato da Pinelli sulle stesse pareti della romanica S. Matteo dove un tempo figuravano istoriate fabulazioni sacre? I due opposti firmamenti tracciati con le bianche pitture a X, Incognite che devono essere immaginate innumerevoli all’infinito nel nostro spazio-tempo, si coniugano nella tensione verso il centro prospettico dello spazio, polarizzato dall’insieme di forme bianche disposte circolarmente e dall’eccitazione che si produce all’incontro dello sguardo con una giubilare ascensione di forme pittoriche rosse che, in piena luce, guadagna quota nell’abside della chiesa, suscitando un pensiero provocato più che dalla metafisica, dalla fisica percezione di una nuova invenzione spaziale.

In una diversa sintesi, si risolvono oggi, con esiti più maturi, quelle problematiche e quelle proposizioni di senso spaziale già delineatesi precocemente nell’analogia installazione compiuta al Museo d’Arte Moderna di Parigi, più di trent’anni fa.

¹ Bruno Corà, *Pino Pinelli: La pittura tra frammento e tensione unitaria*, in *Pino Pinelli*, catalogo mostra presso A arte Studio Invernizzi, Milano 17 maggio – 6 Luglio 2007, ediz. A arte Studio Invernizzi, Milano 2007.

² Del termine si è occupato Giorgio Bonomi in *La disseminazione*, Rubettino editore, 2009 e ancor prima Claudio Cerritelli in *Pittura Aniconica – Arte e Critica in Italia 1968-2007*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2008, pp. 33-38.

³ Giorgio Bonomi, *op. cit.*

⁴ Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. IV, Dah-Dunn, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1978, pag. 764-765.

⁵ Roland Barthes, in Filiberto Menna, in Pino Pinelli, *Aniconica*, Edizioni Valentino Turchetto, 1982, s.p., già pubblicato in “Data” n. 27, Milano 1976.

⁶ Filiberto Menna, in Pino Pinelli, *cit.*

⁷ Bernard Lamarche-Vadel, in Pino Pinelli, *cit.*, già pubblicato in B. Lamarche-Vadel, *Pino Pinelli*, Artra/studio Gallery, 1979.

⁸ *Ibid.*

⁹ Daniel Dezeuze, *Dictionnaire de Supports /Surfaces (1967-1972)*, Ceysson Edition d’Art, Saint Étienne, 2011, p. 48.