

La pelle del daino

Marco Meneguzzo (2013)

Galleria Progettoarte-elm, Milano

A volte, in una ricerca archeologica, o nella dimostrazione di un teorema, o nell'ipotesi sulla formazione di galassie, o nell'indagine su un delitto, basta un piccolo indizio fuori posto a inficiare tutta la teoria che vi si è costruita sopra. È quel piccolo indizio che scuote la nostra coscienza e non ci fa dormire... fortunatamente, nella critica d'arte non si tratta di assicurare un assassino alla giustizia o di far funzionare meglio un programma matematico, e neppure di scoprire da dove veniamo e dove andiamo, e quelle grandi domande in questo campo più ristretto della conoscenza diventano dei semplici puntigli, ma la coscienza è coscienza, e gli indizi, indizi!

Così, una volta scoperto - è il caso di dirlo: quasi non lo ricordava neppure lo stesso artista! - che uno dei primi lavori di "uscita dal quadro", da allora così tipici della sua produzione, è stato un piccolo dittico di cui una delle due parti, di dimensioni fortemente differenziate, non era costituito da una superficie dipinta, come l'altra, ma da una pelle di daino stesa sul telaio, la coscienza critica - o se volete, più maliziosamente, l'intuizione di un possibile, gratificante "esercizio di stile" alla Raymond Queneau... si è risvegliata e ha provato a mettere in discussione tutto l'apparato esegetico che quella stessa coscienza - nella fattispecie, la mia - ha contribuito a creare nel corso degli anni. Stiamo parlando di Pino Pinelli, della Pittura Analitica e di una pelle di daino.

Quando si parla di Pittura Analitica, sostenitori e detrattori sono quasi tutti d'accordo nel sottolineare l'aspetto concettuale della tendenza, che poi si traduce in pittura, e che proprio per questa sua matrice mentale, non solo tratta la pittura quasi come un pretesto - questo, almeno, gli analitici puri -, ma è abituata a considerare il prodotto, la superficie dipinta o meno che ci si trova di fronte, come il terreno d'indagine di un solo senso, il più astratto di tutti, la vista, che poi trasferisce i suoi dati, ulteriormente depurati di ogni sensibilismo - sempre gli analitici puri, ovviamente! - ai recettori cerebrali della metà razionale del cervello. In una frase, il pensiero critico sulla Pittura Analitica tende a rendere ancor più smaterializzato di quanto non sia già il lavoro dell'artista.

Questo non è stato un errore, dal punto di vista strategico, se si considera il sospetto con cui la sola parola “pittura” era accolta in Italia negli anni Settanta del XX secolo, e con cui è accolta ancora oggi: prima di poter essere considerati contemporanei e attuali, i pittori dovevano fare una sorta di autocritica e giustificare uso di colori, tele e pennelli “sub specie cogitationis”, secondo una prospettiva concettuale.

Tuttavia, oggi la storia ha sdoganato anche interpretazioni meno manichee, meno partigiane, e si è tornati a parlare anche di pittura, addirittura di qualità pittoriche. Ma qui ci si troverebbe in presenza di qualcosa di più ardito, di una specie di lettura segreta nascosta, invece che sotto la superficie, “sulla” superficie, come quella “lettera rubata” del racconto di Sherlock Holmes, che invece era rimasta sempre sotto il naso di tutti, semplicemente al suo posto, ma in un busta - cioè in un contenitore - diverso. La similitudine e l’allegoria allora la fanno da padrone: se la lettera era in bella vista, e se sostituiamo alla lettera la nostra opera, le nostre opere, allora è la busta - cioè, allegoricamente, l’interpretazione che se ne è sempre data, e che la incasella in un luogo, in un contenitore critico - a essere sbagliata, è il contenitore che non fa trovare la verità.

Per questo, forzando un po’ l’interpretazione perché, per affermarsi, la scoperta di una piccola novità deve essere sostenuta come se fosse una grossa novità, si può provare a considerare l’opera di Pinelli, da quel momento fatidico di metà decennio, da quella piccola pelle di daino, addirittura sotto la categoria del “valore tattile”. Certo, quella pelle di daino confrontata alla superficie pittorica può essere anche l’ultimo residuo di realtà trasferito e trasformato in linguaggio, ma la pelle di daino, al contrario del “sacco” di Alberto Burri, non possiede quella fisicità immediata che lo fa restare sacco anche dopo essere stato posto sulla tela e magari incorniciato, e la sua trasformazione in superficie cromatica è infinitamente più facile, quasi mimetica. Solo la sensazione tattile della pelle scamosciata mantiene la memoria della realtà, e appunto la superficie viene metaforicamente “accarezzata dallo sguardo”. Ecco allora che nel lavoro di Pinelli, alle caratteristiche riconosciute della già ricordata “uscita dal quadro” e della metodicità delle sovrapposizioni dello stesso colore, in un numero di passaggi però differenti e preordinati, sui singoli elementi uguali, caratteristiche così fortemente teoretiche e concettuali, si avvicina una specie di “virus” che esige uno sguardo completamente diverso, quasi stessimo

ammirando una teletta di Chardin, o il particolare di una bottiglia in una natura morta di Morandi. In effetti, ricordo - e me lo ricorda anche Pinelli - che alla prima mostra sua che ho avuto occasione di vedere, mi ero soffermato a lungo per vedere se su ciascuno di quegli elementi a tre - forse proprio quello che era sulla copertina di uno dei fascicoli de "L'arte moderna", autentica Bibbia degli anni Settanta - riuscivo a scorgere la differenza nel numero di mani di colore - rispettivamente cinque, dieci e quindici - che l'artista aveva dichiarato di aver steso: ero giovane, e vedevo ancora il re nudo, nel senso che invece di "pensare" al metodo operativo, ne volevo "vedere" anche il risultato (piccolo particolare: da lì è nata la mia amicizia con Pino...). Oggi, adesso, penso - grazie a quella piccola pelle di daino - che forse non avevo tutti i torti, e che anche fissare intensamente la superficie, invece di passarvi solo accanto pensandola, era legittimo. Ricordo ancora la sensazione di una superficie porosa, impregnata di colore fino alla consunzione, all'emersione di pelucchi e di impurità, quasi fosse, appunto una pelle sfibrata, e nel considerare ancora tutta la produzione seguente di Pinelli, mi pare che questa attenzione all'"imperfezione" della superficie costituisca un altro indizio che può suggerire una lettura anche tattile dell'opera, oltre che visiva, e visivamente mentale. Si sa, dai telefilm polizieschi che popolano le reti televisive che "tre indizi fanno una prova": non ho ancora trovato il terzo, ma so aspettare... Invece, ciò che so, e che ha più di un aggancio a quanto si è detto finora, è che Pinelli ha un sapienza speciale nel fare arte, e che quindi è anche capace di disseminare piccoli trabocchetti concettuali all'interno del più vasto sistema concettuale che ha costruito attorno al suo lavoro, ormai giustamente e ampiamente riconosciuto, e poiché questo testo si è suo malgrado avviato sulla strada dell'analisi del dettaglio, a proposito delle straordinarie opere degli anni Settanta oggetto di questo volume, parleremo di "gesto". Niente, dunque sul clima della cosiddetta "Pittura pittura", o delle diatribe coi concettuali o coi poveristi, niente sui grandi sistemi ideologici così tipici e così esclusivi degli anni Settanta, e niente neppure sulla già citata "uscita dal quadro" che, almeno in Italia, Pinelli aveva operato con drastica disinvoltura praticamente da solo: molto è già stato detto, mentre - come per la del daino - quasi nulla è stato analizzato in dettaglio, fiduciosi come si diceva sopra che la lettura del sistema ideologico fosse sufficiente a definire interamente e integralmente l'opera.

Così, viste materialmente sulle pareti della galleria le opere montate, all'improvviso ci si è accorti che in fondo sono il tracciato di un gesto, l'estendersi di un enorme braccio che però non segna, ma "imita" il gesto. Come un lampo sono apparsi alla mente quei "brushstrokes" (pennellate) di Roy Lichtenstein, che rappresentano una pennellata data velocemente, ma che sono il contrario del pennello e della velocità, perché sono il "disegno di una pennellata". Allo stesso modo queste ampie opere di Pinelli sono un gesto e il suo contrario (non oso dire la sua parodia, perché non credo ci sia né ironia né tanto meno irrisione in nessuna sua opera), perché se si vedono lo possono ricordare, mentre se si pensa alla loro realizzazione e alla loro installazione (la dima per ricostruire la posizione esatta sul muro, il segno che invece è un pezzo tridimensionale, eccetera) sono quanto di più lontano ci possa essere. Non so se si tratti di una specie di nostalgia, o invece di una pulsione inconscia, o ancora di un progetto meditato e segretamente messo in atto, ma forse si tratta di quel terzo indizio per una lettura più "pittorica" e contemporaneamente non meno concettuale - solo più ricca, dunque - dell'opera di Pino Pinelli.