

# La Pittura senza quadro

Marco Meneguzzo (2014)

---

GCAC Galleria Comunale d'Arte Contemporanea Arezzo

Da ragazzo, una delle prime mostre visitate è stata quella di Pino Pinelli allo Studio Nino Soldano di Milano. Ricordo tre piccoli elementi, tre “mattoni” talmente intrisi di colore blu da apparire quasi spugnosi. Non conoscevo nessuno, e mi ero concentrato su quel colore per non far la figura di chi è fuori contesto: improvvisamente, appare una leggerissima variazione d'intensità, quasi invisibile, tra il primo e il secondo elemento, e tra questo e il terzo. Poi Pino - che allora non conoscevo - si è avvicinato, incuriosito da chi sembrava così interessato all'opera da rimanerne ipnotizzato, e mi ha spiegato che sul primo “mattoncino” erano state date cinque mani di blu, sul secondo dieci, e sul terzo quindici, dello stesso identico colore. Allora - alla fine degli anni Settanta - si era concentrati sul concetto di “variante” ( e ciascuno di quegli elementi colorati era di fatto una variante dell'altro, una variante reciproca, che si relazionava con i suoi simili ... ), come parte di un più vasto sistema linguistico mirante a costruire una sorta di “catalogo” o di repertorio possibile per ogni attività umana. La pittura, in tal senso, rinunciava parzialmente a tutto quell'armamentario retorico di derivazione romantica, per cercare di rientrare a pieno titolo nel novero di quelle azioni apparentemente inutili, ma il cui scopo era la presa di coscienza del Sé come “produttore”, come ingranaggio sociale cui era delegata l'indagine del rapporto tra sé e mondo, tra individuo e società, attraverso l'analisi di ciò che si fa mentre si dipinge. Un momento storico fortemente ideologizzato, in cui anche il linguaggio dell'arte era in un certo senso arruolato per ridefinire i ruoli sociali, per comprendere nella maniera più oggettiva possibile che cosa accade tra te – il soggetto – e il tuo strumento espressivo e comunicativo che, di fatto, ti mette in relazione col mondo. Così, in quel periodo di contestazione generale, che in arte

aveva significato l'abbandono di tutti i media tradizionali – in primis la pittura, simbolo per eccellenza del passato - l'unico modo per poter ancora “fare pittura” era interrogarsi sull'atto stesso del dipingere, circoscrivendo questa sorta di “esperimento scientifico” entro i paletti più essenziali del “che cosa” fosse la pittura, nel suo grado zero: una superficie, un supporto, un colore.

Non è un caso che le definizioni di questa corrente, che aveva assunto fortissime connotazioni politiche sia in Francia che in Italia – i due Paesi dove si era maggiormente sviluppata come tendenza di gruppo, come fenomeno volutamente sociale e politico – fossero elementari come i fattori su cui fondava la propria azione: “Support/Surface” (supporto/superficie), “Nuova pittura”, “Pittura Pittura”, “Fare pittura” o, più delineata di tutte “Pittura analitica”. L'analisi partiva dal soggetto – l'artista, appunto – per arrivare al mondo – o, meglio, al territorio, come si diceva allora -, attraverso il medium che ci si era scelti, la pittura. In questo clima, in cui Pinelli è stato rapidamente riconosciuto come una delle figure più eminenti, a partire dalla metà degli anni settanta, l'artista cercava di rinnovare il proprio strumento espressivo senza rinunciare, e anzi sperimentando nuove strade, a quanto quello stesso strumento poteva ancora dare, nonostante la forte ostilità di quanti definivano ormai la pittura “lingua morta”.

Così, tra gli elementi-base della pittura, cui abbiamo accennato sopra – supporto, superficie, colore -, l'estensione delle possibilità di una pittura consapevole di ogni minimo gesto, Pinelli si è concentrato su almeno due ulteriori fattori, che non sono una sua esclusività (il confronto teorico e ideologico tra gli artisti allora era costante), ma che sicuramente ne caratterizzano con un'evidenza immediata tutta l'attività: l'uscita dal quadro e il contesto spaziale.

Pinelli infatti, dopo le prime prove mature dei primissimi anni Settanta, a partire dal 1974 abbandona la formaquadro, quella forma, cioè, che la tradizione ha fatto coincidere con l'idea stessa di pittura, tanto che nel linguaggio comune si identifica senza fatica “la pittura” con “i quadri”. Del resto, anche i più acerrimi nemici della pittura la identificavano con quella forma, e ritenevano che anche al di là di ogni sottile considerazione teorica, questa forma fosse talmente forte, radicata e inamovibile da pregiudicare ogni possibile emendamento della pittura. Pinelli invece appartiene da

subito a quella sparuta schiera di artisti – tra cui si potrebbe annoverare anche Rodolfo Aricò, o il notissimo Daniel Buren, o ancora Claude Viallat, col solito straordinario antecedente dei “Quanta” di Lucio Fontana, tele sagomate irregolari disperse sulla parete -, che dichiara nei fatti di spingersi agli estremi confini della pittura, là dove esiste – se esiste – solo la pittura ma non il quadro.

Ciò non significa rinunciare alla fisicità del dipingere e della pittura, semmai il contrario: se il quadro, anche il quadro astratto, è comunque una “finestra”, cioè uno spazio simbolico di immaginazione, gli elementi solidi, il supporto che Pinelli usa non possiede quella carica simbolica, sono pura pittura, “oggetti pittorici” il cui unico scopo è coincidere con se stessi, essere supporto e pittura contemporaneamente. In questo modo (ripensiamo ai nostri tre “mattoni” irregolari di pittura blu...), il concetto di “uscita dal quadro” non è soltanto il rifiuto di un supporto (tela e telaio, solitamente rettangolari) la cui forma è ormai obsoleta, ma è ancor più il rifiuto di ogni valenza simbolica legata a quella forma, significa restare legati alla concretezza della pittura, alla sua estrema fisicità. Che poi questi elementi di pittura, nel corso degli anni, assumano forme diverse, più o meno dinamiche, corrugate, vellutate, spesse, bicolori, allungate, moltiplicate, disperse come costellazioni o allineate come una traiettoria, rientra nel campo delle varianti su una singola potente idea, che per Pinelli ha costituito il punto di non ritorno. Certo, le forme che sono derivate da quei primi semplici elementi arrivano a suggerire qualcosa – negli anni Ottanta, ad esempio, il dinamismo e il colore contrastante poteva ricondurre a una forma stellare, insieme alla disseminazione casuale nello spazio -, ma non si coagulano mai in qualcosa di definito: riescono sempre a sfuggire alla costrizione formale e simbolica da cui sono uscite, come monadi di pittura legate tra loro da legami deboli (come si dice in fisica) e molto più concentrate su se stesse, in maniera centripeta, verso l’interno, e contemporaneamente irradianti colore, pulsanti quasi fossero radioattive.

Nel momento in cui si decide di uscire dal quadro, lo spazio circostante assume un valore e un’importanza decisivi, rispetto a prima: un quadro è un territorio definito, i cui confini sono noti, ma un elemento nello spazio – anche se si tratta dello spazio bidimensionale del muro su cui è appeso – è tutt’altra cosa, perché diventa parte dell’opera, senza che i suoi bordi

siano però così precisati. Ecco allora che un piccolo elemento occupa uno spazio grande, necessita di un "intorno", di un contesto spaziale tutto a sua disposizione, perché non si riesce a delimitare esattamente la forza irradiante del colore, o lo spazio occupato da una traiettoria. Il contesto dell'opera, allora, che negli anni Settanta era dichiaratamente un contesto politico, diventa un contesto spaziale, solo apparentemente più neutro. Non è cambiata l'opera, ma l'angolazione critica con cui la si guarda: il contesto "politico" dell'opera di Pinelli ha a che fare con una sorta di occupazione dello spazio, come se l'artista dicesse, realizzando il suo lavoro, "eccomi, sono qui, ed esisto!", e così facendo affermasse la sua volontà di uno spazio vitale, di una necessità fisica dell'artista, che attraverso il prodotto del suo ingegno, colonizza nuovi territori da abitare. Oggi la visuale è un po' diversa, meno ideologica ma più stabile: è la pittura, oggi, e non l'artista, a reclamare il proprio spazio, ed è l'opera che conquista il proprio contesto, in virtù non di una volontà, ma di una condizione, di un dato di fatto, dove l'azione decisa e decisiva che era stata dell'artista conta molto di meno, e ciò che emerge non è più il processo, ribelle e cognitivo al tempo stesso, messo in atto dal soggetto agente, è ridotto a lontano ricordo, a una memoria iniziale da big bang pittorico perduto nel tempo. Del resto, anche le stelle che vediamo luccicare in cielo forse non esistono più.