

## **I semi del tempo**

Aurelio Pes

Nel *Macbeth* vi è un pensiero singolare, da Banquo rivolto alle streghe: «Se voi potete gettare lo sguardo nei semi del tempo» – egli dice – «scoprendo quale germe dovrà crescere e quale no, parlate con me, che non imploro né temo il vostro favore o il vostro odio». Il seme qui sembrerebbe potersi decifrare come l'orditura che regola il flusso accidentale del tempo, nel quale si suggella e si impone la forma nuova che di volta in volta s'incarna; chi non teme né implora l'indifferenziato mondo delle streghe, è invece l'artista, intento piuttosto a leggere, nella materia che plasma, il senso del proprio destino. Questo pensiero, che ho definito singolare, ma che sarebbe meglio dire enigmatico, trova una sua duplicazione simmetrica in Hermann Melville il quale, delineando un giorno la mappa del proprio creare, parla di sé come «di un veliero... gremito di mille anime»; ed è quando esso «giace trasognato sulla riva dell'imponderabile», è proprio allora che «quelle anime cominciano a parlare ad una ad una e tutte insieme», alla voce solista alternandosi, come l'erica che attira gli sciami, l'infinito disseminarsi degli eventi.

Identico a questo ora citato è il procedere artistico di Pino Pinelli, non facilmente catalogabile all'interno di effimere tendenze, in sé preferendo raccogliere i più vari attributi, troni e dominazioni. Il tutto sapientemente navigando nel volubile mercato dell'arte, come i banchi evangelici dei pubblicani, intessuto di gesti criptici, improvvide increspature, lievi inganni sussurrati, fittizie vendite e compere, oscillazioni mercuriali che da un giorno all'altro, da un'ora a quella successiva, fanno ascendere e precipitare, insieme all'opera, il valore monetario che la presiede e che invece, in origine, avrebbe dovuto costituirsi come norma misura monito inalterabili.

Un mondo dissestato, in continua metamorfosi, che può trovare più solida rifondazione nell'artista, per il quale ogni singolo manufatto non è, come per il mercato, il conseguimento di un estro momentaneo, bensì il consolidarsi dei singoli

momenti in progressione, nel sublimante, unico accordo finale che lo comprenda e giustifichi.

Se ci attardiamo ora a considerare i percorsi artistici di Pino Pinelli, scorgiamo sin dagli esordi due caratteristiche costanti, che peraltro lo assillano ancora ai nostri giorni: il primo è il senso metafisico dello spazio, che si schiude a ogni oggetto da lui elaborato, e sembra disporlo secondo una ipotetica rosa dei venti, nella direzione che lo qualifica e simboleggia. Si evidenziano così, su pareti monocrome, le stupende sintesi di forme circolari, sghembe, rettangolari ma sfalsate agli angoli, aperte come linee d'orizzonte, martellanti o chiuse a testuggine, e parentesi aguzze, improvvisi alfabeti, nuvole e gocce sparse, roteare di pianeti solari e saturnini, ronde notturne che s'aprono all'alba, sentieri striati dal bianco lunare, serrature, frecce scagliate contro il cielo, come nel *Tito Andronico* di Shakespeare, o secondo l'antica liturgia, per cui da *jaculum*-freccia proviene la giaculatoria-preghiera.

E tutto questo vertiginoso roteare d'archetipi è ottenuto con la materia più povera, direttamente tratta dall'industria, che egli manipola e modella come un alchimista nel suo studio, sino a conseguire il *fragment* o monade della nuova entelechia che si va costituendo e organizzando, metricamente, nello spazio.

La seconda caratteristica – assillante – è il colore, che già troviamo maturo e filosofico, in un'opera giovanile, dove verdi tenui, gialli e bianchi s'intersecano a evidenziare frammenti di natura, disposti nella tela secondo i ritmi non della ragione, ma del sogno: e sono lembi di mare, cieli limpidissimi, palizzate, asfalto segnato da righe che muovono verso una meta indefinibile (elemento gestaltico che ritroveremo nelle opere maggiori): nitide e profonde tassonomie, degne di Linneo, che si elaborano secondo le idee della *natura naturans* non già, o non ancora, *naturata*.

Il colore dunque, così come lo spazio, non è per Pinelli il prodotto di semplici mescolanze quantitative, ma un sofisticato rapporto di esperienze e visionarietà che goethianamente culmina nei meccanismi dell'occhio individuale. Allo stesso modo, se si guarda fissamente un oggetto giallo lucente, e poi si fissa una parete anonima, vi si scorgerà una sotto-immagine azzurra. Guardando un oggetto rosso, via apparirà

una sotto-immagine verde. Il che appunto è la prova, secondo Goethe, che il meccanismo del colore trova origine proprio nell'occhio, ed esso si evidenzia come funzione essenziale di luce e di tenebra. Una teoria, questa di Goethe, a lungo tenuta ai margini rispetto a quella scientifica di Newton, ma che per gli artisti, da Kandinskij in poi, costituì invece la base essenziale per nuove conquiste e nuove avventure dello spirito. E ciò persino in musica, se è vero che con Rimski Korsakov, si progettò un fluire sinfoniale, dove il colore diventava struttura dominante; mentre con Diaghilev, i balletti russi cangiarono in pura cromia ritmica danzante.

È con queste teorie fisse nella mente che a noi sarà finalmente lecito accedere ai potenti e baluginanti monocromi di Pinelli, composti da colori primari, blu e rossi in particolare, con i quali un tempo si dipingevano i templi greci dopo averli foderati di stucco; ai neri quadrati magici, come quello che sussiste nella *Melancholia* di Dürer, per i cui tramiti il microcosmo s'intesse al macrocosmo; ai gialli trasumananti; al bianco, infine, ovvero al non colore, origine di tutti i colori, che ancora per Goethe, viaggiando incontaminato con la luce, va ingravidandosi e accrescendosi, come le mille anime di Melville, di rocce acque alberi animali, a ciascuna donando la vita delle ruggini terre, che si assimilano al sangue degli uomini.