

**Quadro critico** | La ripresa a più gradi degli anni Settanta e della sua stagione pittorica concettualmente variegata è, da qualche tempo, al centro di un dibattito critico che sente l'esigenza di storicizzare e riesaminare i fatti legati alla galassia analitica, a una stagione che non intende rinunciare alle possibilità offerte dalla pittura e che pone al centro dell'attenzione una nuova fiducia sulla superficie, sul colore, sulla luce, sul segno, sul quadro, sulla cornice, sul gesto, sulla pennellata. Nata contemporaneamente alla diffusione dell'arte concettuale e legata soprattutto a tre anelli culturali<sup>1</sup> – quello italiano, quello francese, e quello tedesco (con le debite integrazioni, in quest'ultimo, delle declinazioni olandese e fiamminga) – la Pittura Analitica è un'atmosfera che marca il proprio interesse sui dati costitutivi della pratica pittorica i quali «creano una catena linguistica interamente aperta e visibile, priva di salti consistenti, che si traduce in una struttura sintatticamente coerente, autosufficiente e autosignificante»<sup>2</sup>.

Dal gruppo parigino *B.M.P.T.*<sup>3</sup> (1966) a quello provenzale di *Support/Surface*<sup>4</sup> (1970) legato anche alla rivista *Peinture. Cahiers théoriques* uscita in 9 numeri fino al 1978, per giungere ai nomi tedeschi incasellati nelle *große Manöver* di Klaus Honnef<sup>5</sup> o alle varie singolarità che sfilano in Italia<sup>6</sup> e che, a diverso grado e con diverso intento, rientrano nel quadro dell'esperienza analitica teorizzata in primis da Filiberto Menna, il discorso messo in campo negli anni Settanta non solo è legato germinalmente al decennio precedente, «quando si delinea una situazione certamente diversificata ma che trova un primo comune denominatore nel porsi come superamento dell'arte informale»<sup>7</sup>, ma è anche una risposta alle coeve tattiche concettuali che avanzano il decisivo abbandono di ogni funzione e finzione rappresentativa e che cancellano dai loro criteri creativi la pittura e i suoi strumenti.

Con un sentire accomunato dal desiderio di ripensare il dispositivo pittorico, l'artista sfugge alla presa di distanza – tipicamente concettuale – dai tradizionali mezzi espressivi dell'arte, per disegnare una nuova pratica della pittura che si concentra sulle sue definizioni interne, sui suoi procedimenti, sul suo aspetto e assetto grammaticale. Assumendo un atteggiamento analitico l'artista «sposta» quindi «i procedimenti da un piano immediatamente espressivo o rappresentativo a un piano riflessivo, di ordine metalinguistico, impegnandosi in un discorso sull'arte nel momento stesso in cui fa concretamente dell'arte. Accetta di operare in un ambito strettamente disciplinare e pone il problema del trasferimento su basi sistematiche dei propri strumenti linguistici. Procedo, quindi, a una separazione metodologica del sistema dell'arte, e, all'interno di questo, alla indivi-

1 Devo sottolineare almeno in nota che oltreoceano una compagine analitica, seppur vissuta come "laterale", era già maturata negli anni Sessanta con l'astrazione radicale o opaca (Ryman, Marden, Mangold e Martin sono alcuni esempi) e una seconda, altrettanto emarginata, si era affacciata tardi con Marcia Hafif, Max Cole e tutta la cosiddetta Radical e Fundamental Painting statunitense. Anche in Inghilterra, con David Leverett, Alan Green, Robyn Denny e Alan Charlton, è presente un versante anglosassone della Pittura Analitica che vive una stessa sorte. Per tali questioni si veda almeno V. W. Feierabend, M. Meneguzzo, *Pittura analitica. I percorsi italiani 1970-1980*, cat. della mostra tenuta alla Permanente di Milano (dal 29 novembre 2007 al 6 gennaio 2008), Silvana, Milano 2008.

2 F. Menna, *Contrazione e disseminazione*, in Id., a cura di, *Disseminazione*, cat. della mostra tenuta negli spazi dei Musei Civici Villa Mirabello (Varese) e del Museo Butti (Viggiù), luglio-agosto 1978, Tipografia La Tecnografica, Varese 1978, s.p.

3 Formato da Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni (con Mosset e Toroni svizzeri di nascita).

4 Al gruppo aderiscono André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Pierre Buraglio, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Toni Grand, Christian Jaccard, Jean-Michel Meurice, Bernard Pages, Jean-Pierre Pincemin, François Rouan, Patrick Saytour, André Valensi e Claude Viallat.

5 Alla linea tedesco-olandese-fiamminga, teorizzata e caldaggiata appunto da Klaus Honnef (affiancato anche da Ewelyn Weiss), appartengono in diversa misura Jaap Berghuis, Ulrich Erben, Winfred Gaul, Rupprecht Geiger, Raimund Girke, Gotthard Graubner, J. van der Heyden, Edgar Hofschen, Blinky Palermo, Jürgen Paatz, Tomas Rajlich, Jan Schoonhoven, Dan Van Severen, Lynn Umlauf, Rudi van de Wint, Jerry Zeniuk.

6 Tra questi sfilano i nomi di Luciano Bartolini, Carlo Battaglia, Enzo Cacciola, Carlo Cego, Paolo Cotani, Giorgio Griffa, Marco Gastini, Paolo Masi, Claudio Olivieri, Claudio Verna, Elio Marchegiani, Vittorio Matino, Carmengloria Morales, Antonio Passa, Pino Pinelli, Riccardo Guarnieri, Sergio Sermidi, Vincenzo Satta, Gianfranco Zappettini e i precursori Rodolfo Aricò e Mario Nigro.

7 F. Menna, *Aniconica*, in *L'Italie aujourd'hui / Italia oggi. Regard sur la peinture italienne de 1970 à 1985 / Sguardi sulla pittura italiana dal 1970 al 1985*, cat. della mostra tenuta a Nizza, negli spazi del Centre National d'Art Contemporain - Villa Arson (dal 14 giugno al 14 ottobre 1985), la casa USHER, Firenze 1985, p. 81.

duazione-specificazione dei diversi sottosistemi rappresentati dalle diverse pratiche dell'arte»<sup>8</sup>. Chiamata anche Pittura Pittura, Nuova Pittura, Fare Pittura, Fundamental Painting, Opaque Surfaces, Pittura Fredda o Pura Pittura (definizioni che sottolineano la messa in discussione e la volontà di rifondare i presupposti del dipingere), la pittura analitica si articola nell'ambito di una procedura linguistica entro la quale i vari elementi che costituiscono il linguaggio vivono un forte rapporto di concatenamento, di relazione semiotica.

La riflessione sulla pittura – titolo tra l'altro di una mostra organizzata a Acireale nel 1973 – è per tutti orizzonte di riflessione, di investigazione, parametro critico e pratico che porta a vaporizzare la finzione pittorica per optare sul sentiero dell'aniconico<sup>9</sup> e rivalutare le esperienze guida di Malevič, Mondrian, Ad Reinhardt: l'artista «dichiara che l'ultimo quadro non è stato ancora dipinto, che l'arte riprende continuamente le sue figure, anche se le varia in modi altrettanto continui»<sup>10</sup>.

**Le figure e le icone** | Se da una parte l'artista procede con l'analisi interna degli elementi che compongono la pittura e stabilisce un scollamento radicale tra la realtà e la finzione pur mantenendo viva l'idea di rappresentazione, dall'altra sente l'esigenza di rimuovere ogni residuo significativo optando su un secondo versante, quello delle figure, di unità primarie del linguaggio pittorico, di *segni elementari del linguaggio visivo*<sup>11</sup>.

Intravedendo nell'analogia un territorio fertile per la scoperta di falle, di cadute o di fratture tra il reale e quello che reale non è, l'artista ancora volutamente legato alla figura si concentra su un perimetro pittorico primario nel quale la pittura si articola mostrando i propri strumenti e concependosi come elemento stesso della realtà. La rottura epistemologica che anche l'arte interpreta, si manifesta qui in un esercizio della conformità che, perduto il *testo primario*, attraversa il vissuto, «assunto esso stesso a “verbo”, e tenta le sue analogie e le sue similitudini tutta all'interno degli ordini discorsivi, per pervenire alla formulazione di un principio di identità tra i segni linguistici e se stessi ovvero tra l'arte e tutto ciò che si definisce arte»<sup>12</sup>.

Da Seurat alle strutture degli anni Settanta e Ottanta, l'arte – interrogando se stessa – risale il cammino dalle immagini alle cose, dalle figure alle icone, assunte come segno di sé (l'autopresentazione dell'oggetto formulata da Duchamp) e di qui allo *scheletro delle cose* (Albers, Mondrian, Vantongerloo) fino alla investigazione sui nessi mentali che legano i segni, gli oggetti e definiscono la stessa determinazione *noologica*<sup>13</sup> dell'arte.

Lungo quest'orizzonte tracciato da Menna nella linea analitica dell'arte moderna, l'arte perde col tempo i suoi tradizionali significati espressivi per adottare sempre più il valore astratto e convenzionale di ricerca linguistica dove la *scienza del Bello* viene via via sostituita dalla *scienza dell'Arte*. «*Abstraktion* ed *Einfühlung*, astrazione ed empatia, analiticità e coinvolgimento, la forma per sé e la forma dell'altro, l'autonomia specifica dei segni e l'eteronomia del linguaggio che non vuole rinunciare (non senza impazienza) ad afferrare le cose: ecco il punto da cui si diramano, divergendo, la linea analitica (iconica e aniconica) dell'arte moderna e la linea referenzialistica, l'operazione di verifica del linguaggio e per contro l'assunzione, anche se aggiornata, di una eredità culturale e linguistica ancora fondata sul principio della somiglianza»<sup>14</sup>.

8 F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 1975, p. 9.

9 Sulle questioni teoriche legate al versante aniconico si vedano almeno C. Cerritelli, *Pittura aniconica, Arte e critica in Italia 1968-2007*, Mazzotta, Milano 2008, Id., *Il corpo della pittura. Critici e nuovi pittori in Italia 1972-1976*, Martano, Torino 1985, G. M. Accame, G. Vismara, a cura di, *Parola d'artista. Dall'esperienza aniconica: scritti di artisti italiani 1960-2006*, Charta, Milano 2007, K. Honnef, C. Millet, *Analytische Malerei - Analytic Painting - Peinture Analytique - Pittura Analitica*, Edizioni Masnata / La Bertaccia, Milano 1975, F. Menna, *La Nuova Pittura*, vol. 110, Fratelli Fabbri Editore, Milano 1975, K. Honnef, *Geplante Malerei*, cat. della mostra tenuta a Milano negli spazi della Galleria del Milione (dal 19 novembre 1974 all'8 gennaio 1975) Galleria del Milione, Milano 1975, I. Mussa, a cura di, *La riflessione sulla pittura*, cat. della mostra tenuta a Acireale negli spazi del Palazzo Comunale (dal 29 settembre al 15 ottobre 1973), con testi di F. Menna, I. Mussa, T. Trini, Palazzo Comunale Editore, Acireale 1973, G. Celant, D. Crimp, *Arte come arte*, cat. della mostra tenuta a Milano negli spazi del Centro Comunitario di Brera (aprile e maggio 1973), Centro Comunitario di Brera, Milano 1973.

10 F. Menna, *Aniconica*, cit., p. 88.

11 F. Menna, *La linea analitica*, cit. (edizione del 1982, con Prefazione all'edizione «PBE»), p. 16.

12 A. Cuomo, *Analiticità come analogia*, in «Data», n. 24, dicembre 1976 – gennaio 1977, p. 62.

13 Cfr. L. J. Prieto, *Principi di noologia. Fondamenti della teoria funzionale del significato*, trad. it., Ubaldini, Roma 1967.

14 F. Menna, *La linea analitica*, cit., p. 78 e p. 81.

**Contrazione e disseminazione** | La doppia personale di Claudio Olivieri e Pino Pinelli offre l'immagine di un duplice procedimento aniconico che si pone sotto il segno della concentrazione e della espansione, della contrazione e della disseminazione. Al di là delle singole declinazioni proprie ai due artisti, dove è possibile leggere strutture aperte di comunicazione in cui personalità molto diverse sperimentano nuovi modi di utilizzare il dipingere, la pittura che riflette sulla pittura offerta in questa mostra è un viaggio nelle recenti flessioni di un discorso specificatamente analitico che chiude ogni breccia alla fabulazione o all'illusionismo per mostrare lo splendore di una autosufficienza sintattica.

Polarità differenti di uno stesso habitat – non dimentichiamo che la Pittura Analitica è uno *spontaneo agire* (Olivieri), una visione molto ampia (e non l'etichetta di un gruppo o un manifesto) nella quale rientrano tutta una serie di artisti tanto da non sentirsi, come affermava Griffa nel 1980, cavalli da scuderia, ma cani sciolti – Olivieri e Pinelli operano da angolazioni differenti per corrodere ogni rimando metaforico e spostare l'asse lungo la via della metonimia.

Sorretta da una attenzione mentale, la pittura di **Claudio Olivieri** (Roma, 1934), nell'area sinistra della galleria, disegna un proprio itinerario analitico che depenna definitivamente ogni scoria di rappresentatività ma non rinuncia alla superficie, trattata – grazie all'utilizzo della pistola a spruzzo – con una neutralità pittorica che spinge al di là della superficie stessa per dar luogo a labili tracce di profondità.

Se prima del 1970 la sua pittura segue un andamento lirico segnato da lingue di luce e da labili tracce materiche su fondali cristallini, a partire dal 1971 (e lungo tutto l'arco degli anni Settanta) l'artista si concentra sull'ombra del colore e su atmosfere che nascono da esperienze informali, da idee da superare. Segnata da una cintura di sicurezza rispetto alla superficie, da una lontananza che è vertigine, caduta in una magnetica profondità, la sua pittura è caratterizzata da una levigazione assoluta, da una purezza elementare volta a marcare la superficie per se stessa. Tra gli anni Settanta e Ottanta Olivieri riconquista della bidimensionalità assoluta della superficie e propone una fisicità totale della peinture che mira a eliminare la materia, a negare la forma, a costruire dispositivi fatti di attese, di lunghe attese.

Affidata interamente a un vuoto di luce – la sua cifra è proprio quella di proiettare il buio attraverso la luce – che trattiene a sé una sorta di emotività residuale, l'opera di Olivieri liquida la materialità del quadro mediante una rinnovata attenzione sul processo di creazione, sul momento in cui il fare coincide col pensare. «La base del mio lavoro di questi ultimi anni è identificazione della struttura e del processo. Non sono d'accordo sulle separazioni tra analisi e operatività, tra contenuto e forma, tra linguaggio specifico e disciplinare. Non mi interessa l'arte come specialità. La pittura è celebrazione di un rito retorico, non è manifestazione di un prestigio tecnico o peggio di autoritarismo corporativo [...]. La pittura è il momento in cui mente e prassi possono verificarsi»<sup>15</sup>.

Arricchite da un cromatismo che si traduce in intensità espressiva della luce, le superfici di Olivieri sono processi che eliminano la materia e mostrano una luce buia, suggestiva, lunare, livida, interiore, originaria, che sorge dalle tenebre e accende la tela con «illusioni ottiche»<sup>16</sup> tese ad avvolgere lo spettatore per spingerlo sulla soglia della sparizione. Le sue tele sono apparizioni, cose che si mostrano allo sguardo mediante attese, sospensioni, sparizioni, silenzi: *la pittura ha bisogno solo di un altrove silenzioso, perché essa è sorella del silenzio e dal silenzio è sempre accompagnata. Perché la pittura sa ciò che non sanno le parole.*

Bypassando lo scarto tra la pittura e la sua collocazione, **Pino Pinelli** (Catania, 1938) converte dal canto suo la chiusura del quadro in esplosione educata, diffusione modulata, aperta allo spazio piano della parete e contestualmente alla ritmica architettonica dell'ambiente. «Non si tratta» tuttavia «di uno sconfinamento dal quadro nell'ambiente» bensì «del processo inverso, di una riduzione della parete e dell'ambiente alla dimensione del quadro e della pittura»<sup>17</sup>.

Mediante dispositivi cromomorfici che si dispongono sul muro con ritmico rigore, Pinelli concepi-

<sup>15</sup> C. Olivieri, *Del resto*, Linea d'Ombra Libri, Conegliano 2001, p. 36.

<sup>16</sup> A. Dall'Asta, *Luce ineffabile*, in Claudio Olivieri. *La gloria dell'invisibile*, cat. della mostra tenuta a Milano negli spazi della San Fedele Arte (dal 20 marzo all'11 maggio 2013), San Fedele Arte, Milano 2013, p. 12.

<sup>17</sup> F. Menna, *Aniconica*, cit., p. 90.

sce una pittura plastica, così la definisce Accame, il cui corpo – grumo compatto e grinzoso – si articola sul muro per richiamare l'attenzione su una rinnovata tattilità oftalmica: «[...] io credo di essere un artista che non ha prodotto della monotonia: ho sottoposto il mio lavoro a tutta una serie di passaggi, allargamenti e restringimenti [...]. L'immagine, nella mia opera, si costituisce nei suoi elementi cardine: colore, campo, linea, luce che si compenetrano gli uni negli altri in un tessuto compositivo totale. Il colore perde ogni caratteristica simbolica propagandosi come emanazione luminosa nella sua fisicità. Tendo a stimolare nell'osservatore una disposizione a percepire l'opera in un ambito non solo visivo ma anche tattile. Ciò che svela l'espressione è la tattilità con cui il referente partecipa»<sup>18</sup>.

Se negli anni Settanta la rottura del quadro (1976) segna nel suo lavoro – dopo il momento della riduzione simbolica e essenziale – una acquisizione della parete che da destinatario inoperoso diventa parte del quadro, negli anni Ottanta la sua pittura si fortifica e corrobora mostrando una massa più croccante, un agglomerato più luminoso, un coagulo più essenziale che asseconda con maggiore insistenza l'idea di disseminazione: mimando propriamente *il gesto del seminatore* e definendo una propria sintassi del *fare pittura*.

Negli anni Novanta la pelle della pittura lo porta a smuovere la superficie, a guardarla in profondità, a far vivere l'essenza stessa del dipingere con una zoomata sulla materia cromatica – gialla, rossa, blu, bianca, nera, grigia – che si aggrappa alle pareti per evidenziare una natura geometrica non euclidea (parabolica, iperbolica, ellittica), fedele a cromemi e morfemi che si disseminano, si allungano verso idee e concetti matematici più strettamente intuitivi che volgono lo sguardo verso l'infinito scandirsi della figura nello spazio bianco (la pagina, la parete ridotta a riquadro, a quadro) che l'accoglie e la ridefinisce.

\* La mostra **Olivieri-Pinelli** pone l'accento su un orientamento della pittura analitica che privilegia il versante aniconico, quello appunto legato alle figure, a unità minime di senso. Si tratta di un doppio sguardo che, se da una parte dissemina la pittura nello spazio (Pinelli) riducendo naturalmente la parete e l'ambiente alla dimensione del quadro e della pittura, dall'altra concentra l'attenzione sulla superficie (Olivieri) mediante campiture cromatiche silenziose e brillanti. Concentrazione e disseminazione sono le due direttrici lungo le quali si tesse il discorso espositivo, diviso specularmente in due per sottolineare una duplice intesa che si muove, seppure in maniera differente, lungo uno stesso asse di autodefinizione del pittorico, di neutralizzazione narrativa.

Granada, 28 settembre 2017



18 P. Pinelli, *Inflessioni*, cat. della mostra tenuta a Milano negli spazi dell'Artra Studio (dal 7 maggio al 20 giugno 1979), con testi di S. Sinisi e B. Lamarche-Vadel, Edizioni Artra Studio, Milano 1979, ora anche in G. M. Accame, *Pino Pinelli. Continuità e disseminazione*, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo 1991, p. 147.