

# Trademark

Marco Meneguzzo (2016)

---

Fabbriche Chiaramontane, Agrigento

Per quanto un artista abbia lavorato – e Pino Pinelli sfiora i cinquant'anni di attività matura -, spesso la sua fama rimane legata al momento in cui il suo lavoro è consonante con lo “spirito del tempo”, ovvero a quel periodo in cui le sue idee, le sue forme, le sue opere incarnano il modo migliore per esprimere uno stato d'animo collettivo in rapporto con una visione del mondo altrettanto collettiva. Quando cioè la storia gli attribuisce un “mattoncino” nella costruzione metaforica del grande edificio della cultura universale. Per questo motivo, pur non volendo qui parlare solo di Pittura Analitica per Pino Pinelli, dovremo partire da lì.

Spesso si fa confusione a questo proposito, a partire dai termini: “Pittura Analitica” si è affermato solo da poco, sulle altre due definizioni in lizza negli anni Settanta, di “Pittura Pittura” e di “Nuova Pittura”, ma ancor più il pubblico – e anche più di un addetto ai lavori – ha fatto coincidere la “pittura” con il “quadro”. E' comprensibile, sia perché il quadro è per statuto e per tradizione secolare il supporto della pittura, tanto da poterne essere quasi sinonimo (“una pittura” fa venire in mente anche al più smaliziato dei conoscitori un quadro ...), sia perché anche in quel clima di rinnovamento, di rivolta, di sperimentalismo che furono gli anni Settanta, in Italia il rispetto per la tradizione pittorica – in chi non aveva ancora deciso di abbandonare completamente quello strumento – era tale sia per la superficie che per il suo supporto, per cui tutti gli artisti italiani riuniti sotto la definizione di “Pittura Analitica” non avevano abbandonato la “forma-quadro”.

Con una sola eccezione: Pino Pinelli.

E' molto singolare che questa straordinaria apertura alla pittura senza quadro non sia stata notata col dovuto risalto già all'epoca, mentre i gruppi francesi insistevano su questa caratteristica e in Italia il solo Giorgio Griffa avesse eliminato dal quadro il supporto del telaio ... ma Pinelli dal 1976 aveva fatto molto di più, aveva costruito blocchi di pittura senza che si potesse minimamente riandare al concetto di quadro. Uscire dal quadro, o comunque porsi il problema di quella forma al contempo così perfetta e così cogente era questione sul tappeto già da più di un decennio, con i seguaci di Fontana prima – Enrico Castellani, Agostino Bonalumi, Paolo Scheggi -, ma anche con le shaped canvases di Rodolfo Aricò, eppure Pinelli è riuscito magistralmente a recidere l'ultimo legame col quadro e a rinsaldare quello con la pittura. Cosa sono, infatti, i suoi segni, le sue disseminazioni, se non “pura pittura”?

Basterebbe questa intuizione per riservargli un posto nella nostra storia dell'arte, se non altro come unico artista italiano a fare pittura senza quadro, e la spiegazione di un mancato riconoscimento – o di un riconoscimento minore delle aspettative – può apparire quasi paradossale, dopo quanto è stato appena detto: l'opera di Pinelli appare talmente “naturale” che il suo stato di “eccezionalità” è passato sotto silenzio. Non è una contraddizione in termini: lo sviluppo del suo lavoro, dalle prime “Pitture” degli inizi anni Settanta non mostra alcuna forzatura, e persino quello che è stato un coraggioso “salto nel vuoto” – vale a dire il passaggio dalla tela all'oggetto o, sarebbe meglio dire, dalla tela dipinta alla pittura tout court -, sembra assolutamente naturale, tanto chiaro ed evidente nella sua limpidezza ideale e formale da domandarsi come sia possibile che nessuno l'avesse pensato o realizzato prima. In questo senso l'opera di Pinelli ha la “naturalità” delle grandi idee, delle grandi intuizioni, perché è semplice, e perché apre un orizzonte sconfinato, al suo lavoro come a quello di altri.

Pinelli ha coltivato questa semplicità, come Matisse ha rifatto venti volte una sua “odalisca” perché apparisse dipinta “di getto”, “alla prima”, e ha mantenuto la sua intuizione al livello segnico più elementare possibile, quasi a rispettare nella forma la forma dell'idea. Ha così creato dei “segni” minimi con cui costruire il suo universo di disseminazioni: la barretta, il punto, la lunetta, l'angolo, l'ovale, la punta, la croce e, massimo della complessità, la combinazione di due punte o l'intreccio di due anelli. Non è neppure un alfabeto, sono “marchi di fabbrica”, “trademarks”: qualcosa che identifica immediatamente un brand, per usare una terminologia di moda, e questo brand si chiama Pinelli ed è a tutt'oggi inconfondibile. Al contrario di quanto si potrebbe credere, il mantenimento per tanto tempo di un livello segnico di base, senza troppe combinazioni e senza composizioni e complicazioni ulteriori, è la riprova della solidità concettuale e formale dell'intuizione iniziale, perché altrimenti la moltiplicazione e la superfetazione degli elementi di base avrebbe semplicemente nascosto – e quindi indebolito – la chiarezza del primo assunto.

Pinelli semplifica. Costruisce modelli di rappresentazione che sono l'ossatura, la struttura di un insieme che può essere infinitamente più articolato, ma la costruzione, la complessità, la sovrastruttura la lascia ad altri, la fa intuire in nuce nelle proprie disseminazioni, ma se ne disinteressa. Mira all'essenziale, e questo gli basta. E questo ci basta. Di più, l'operazione di riduzione in tal senso è insistita e dichiarata, perché comprende anche l'altra componente dell'opera, quella cromatica. La gamma dei colori di Pinelli è infatti singolarmente scarna – bianco, nero, grigio, rosso, blu, giallo – e, a parte un brevissimo periodo negli anni Ottanta, non si è mai scostata da questa: sono i colori di Mondrian, così come sono i colori – e i non-colori – fondamentali per la costruzione di tutti gli altri, almeno secondo la teoria dei colori più in voga, sedimentata nei precordi della Modernità. Pinelli poi quasi mai li usa in combinazione, ma invece rosso con rosso, blu con blu, bianco

con bianco ... ancora una volta riducendo, ottiene di avvicinarsi a quel “grado zero” della pittura che sembra essere per gli artisti quello che per i fisici è la temperatura dello zero assoluto, dove gli atomi si fermano (un fisico mi perdonerà della rozzezza della spiegazione ...): in entrambi i casi non si può raggiungere, ma ci si può avvicinare, come in una ricerca del Graal, dove l'importante è il viaggio e non l'arrivo.

Eppure non si deve scambiare la ricerca dell'essenzialità, il viaggio verso il grado zero della pittura, per puro e semplice schematismo, perché Pinelli è pittore, e pittore raffinato. Del resto, non si potrebbe “tenere” tanto a lungo la scena se così non fosse, e se i suoi “marchi di fabbrica”, pur così potenti visivamente, non consentissero mille aperture e non riservassero più di una sorpresa, una volta superato il primo forte impatto. Di fatto, a forme e colori elementari corrisponde una stesura cromatica che impone all'occhio un repentino cambio di scala e alla mente un'elasticità attitudinale da connaisseur. E' qui che si rivela la natura di pittore di Pinelli. Negli anni Settanta – in pieno clima analitico e classificatorio – la pittura per l'artista era diventata un problema di quantità. Cinque, dieci, quindici stesure dello stesso colore sulla stessa forma determinavano una variazione infinitesimale, ma visibile ad un occhio allenato, della tonalità cromatica : stabilivano quella “differenza” data in quel caso dal lavoro e dall'azione del pittore, che misurava così persino la propria presenza nell'opera. Dagli anni Ottanta ad oggi il colore di Pinelli si fonde col suo supporto e lo impregna, le increspature sulla superficie – comparse negli anni Novanta – appaiono come pigmento puro, come piccoli sommovimenti tellurici che creano alture e avvallamenti tutti derivati da un'unica sorgente di colore (sì, colore, non calore ...): un mondo di colore puro, di un singolo puro colore, che non è che il punto di partenza e di arrivo del viaggio di Pinelli.

In questo senso si comprende bene come grazie all'essenzialità raggiunta e mantenuta dall'artista – tutto, nelle sue opere, parla di questo: forma, colore, pittura – i suoi lavori abbiano superato ogni contingenza temporale, e ogni legame con la storia dell'arte – nel nostro caso con la stagione analitica degli anni Settanta – venga soltanto “dopo” l'arte. Partito da quelle temperie e da quelle esperienze, Pinelli ha trovato un marchio di fabbrica che le supera, pur obbedendo allo spirito del tempo. E' quello che già Baudelaire teorizzava ne “Il pittore della vita moderna”: essere nel proprio tempo, prenderne la linfa per riuscire però a traghettare la propria opera anche fuori da quel tempo, questa è l'essenza dell'artista moderno, ed è per questo che , parlando di Pinelli, è necessario partire dalla Pittura Analitica ma è ancora più necessario dimenticarsene perché oggi, a un terzo di secolo da quell'esperienza, queste opere non vengono guardate come documento storico o come retaggio nobile di un momento preciso, ma ancora come una base di partenza per un lungo e nuovo viaggio, un avamposto di nuove esplorazioni.