

La Pittura

Gianni Schiavon (2023)

Galleria Giraldi, Livorno

È nel 1976 che si fissa, inequivocabilmente attestato dalle opere e dai documenti, un acme improvviso nella produzione dell'allora trentottenne artista catanese Pino Pinelli; l'apertura di un folgorante quanto visionario tragitto a latere della morsa omologante e apparentemente ineludibile del monocromo, della Nuova Pittura e dall'arte analitica in generale preminenti in quel decennio, capace dall'interno di quel contesto, Pinelli, di segnare un punto di prodigiosa tempestività, di priorità – direi – sul registro dei tempi, perché non assimilabile – quel vertice – ad alcuna delle coeve esperienze dell'arte italiana e finanche internazionale.

Il valore di quella bruciante illuminazione, esplicitato dall'ormai celebrata Pittura GR. (nella fattispecie la quattro elementi ad "L", detta a "cornice spezzata" (Imm. 1)), avrebbe d'altronde trovato una già saldissima quanto integralmente conquistata misura nel breve arco temporale di quei mesi cruciali che concludevano l'anno, schiudendo una seconda e piena maturità per l'artista, ma la primogenitura singolare e solitaria di quel piccolo lavoro resta snodo e passaggio cardinale perché fondante di un nuovo modo di fare e di intendere la pittura, e non meno imprescindibile punto di partenza per analizzare compiutamente – e comprendere nella sua reale valenza e nella piena interezza – il lungo tragitto ancor oggi coerentemente in divenire del maestro siciliano.

In essa, quattro elementi ad angolo retto, sagomati ed in rilievo, di pochi centimetri di spessore e larghezza, appaiono disposti e potenzialmente collegati nello spazio della parete a generare un perimetro rettangolare – di circa 30 x 40 centimetri – pausato al centro di ogni lato idealmente risultante. L'allusione a una cornice, o più propriamente ancora a un telaio, spezzato in quattro parti speculari sugli assi orizzontale e verticale, è pressoché esplicita. Al suo centro, tuttavia, campeggia nient'altro che la parete di fondo stessa, bianca, neutra; negata, nel baricentro convenzionalmente deputato alla rappresentazione, qualsivoglia sorta di pittura – che non sia quella murale, appunto –, ogni sua possibile esplicitazione, definendo visivamente nulla più che uno spazio immacolato, potenzialmente immateriale ma soprattutto, in virtù dei quattro intervalli, concettualmente aperto all'esterno.

Sono d'altronde proprio quelle spaziature – eliminando l'idea di un "fuori" e di un "dentro", anche perché analoghi nella loro entità fisica e cromatica determinata dalla parete stessa – a indurre nell'osservatore la sensazione che contribuiscano, non soltanto otticamente, a travasare quanto è di

esterno all'interno del perimetro, e dunque – per estensione – l'idea di assenza, di vuoto, di spazio, di un imprecisabile “oltre” o, per contro, ad ingenerare la percezione che ciò che resta del quadro, i suoi frammenti, possano entrare in relazione diretta con la parete circostante, espandendosi in essa, nel suo spazio fisico – che non è più, dunque, schermo passivo – facendone propri i territori ed impossessandosi di una dimensione ulteriore, anche concettualmente più ampia, quasi illimitata, plausibilmente “altra”.

Come lo stesso Pinelli avrebbe raccontato a Giovanni Maria Accame appena un lustro più avanti, quell'opera rappresentava l'approdo ad «un vero e proprio dissolvimento del concetto di tableau che si concretizza[va] nella rottura del limite del quadro» nel quale «anche il muro, da sempre destinatario passivo, diventa[va] parte dell'opera stessa. Resta[va]no del quadro soltanto i quattro angoli, testimoni della presenza-assenza dell'opera»(1): l'artista che aveva fatto di Lucio Fontana il proprio imprescindibile riferimento, il proprio “faro”, come lo avrebbe in seguito più volte definito, aveva individuato e dato corpo ad una chiave di lettura diversa ed ulteriore rispetto alla spazialità del maestro italoargentino. Se i *Concetti spaziali* e le *Attese* andavano infatti generando degli autentici passaggi visivi e concettuali verso un insondabile “oltre” per mezzo delle perforazioni e dei tagli, attraversando la pittura, “profanando” il supporto tradizionale senza tuttavia negarne l'esistenza e la funzionalità, anzi facendone strumento di accesso, luogo di passaggio per le “dimensioni” che la superficie andava celando, diversamente l'opera di Pinelli, rompendo l'unità del quadro, ne realizzava una diretta quanto palese estensione nello spazio, dimentica di quella ortogonalità che Fontana aveva parimenti saputo trascendere per mezzo delle luci al neon nei cosiddetti *Ambienti spaziali*. Come spaccando e poi frantumando una monade che si duplica, si triplica e quindi si moltiplica in elementi che, espandendosi, restano in relazione tra loro e contemporaneamente entrano in dialogo con lo spazio che li accoglie, Pinelli – come l'ultimo e più radicale degli eredi di Fontana e della lezione spazialista – aveva improvvisamente afferrato quell’“oltre” che era andato cercando già dal 1973, attraverso una pittura ancora puramente bidimensionale, quando nelle tele di quell'anno, perimetrandone in bianco ampie ed irregolari ma nettissime porzioni a margine del piano in modo da mimetizzarne i profili nelle pareti, illusionisticamente aveva dato forma, al centro di esse – come idealmente sollevando la pelle della superficie muraria –, a sottostanti profondità germinanti colore (solitamente i primari rosso, giallo e blu; più raramente i secondari viola, verde e arancio) agglante in forme indefinibili, morbide e sinuose, quasi cellulari, davvero capaci di suggerire un varco, un portale, uno spazio profondo, aperto verso una dimensione abitata da un colore vivo e pulsante quasi fosse un organismo vivente.

Nel mezzo, l'anno successivo, erano seguite ancora tele, trasformatesi in autentici monocromi, nelle quali il pigmento si andava manifestando più

canonicamente nell'interezza della superficie in virtù di una ricerca fondata sul concetto ottico di "lenta percezione", con i piani dipinti che, soltanto ad una meditata ed attenta osservazione, rivelavano la sapiente quanto complessa vibratilità cromatica determinata da impalpabili passaggi pittorici, infinitesimalmente scalati tono su tono e memori di quella idea di colore quale spazio e luce – di profondità luminosa, si potrebbe dire – che la lezione di Mark Rothko aveva condotto nel decennio precedente ai più alti raggiungimenti.

Ed ancora, nel 1975, dapprima il dittico *Pittura GR. e Pelle di daino*, presentato in occasione della collettiva *Empirica* (curata in quello stesso anno da Giorgio Cortenova presso il Palazzo delle Esposizioni di Rimini ed il Museo di Castelvecchio di Verona) nonché il piccolo trittico composto di formelle rettangolari 18x15 centimetri ciascuna – anch'esso genericamente battezzato *Pittura GR.* (e simile a quello presentato l'anno seguente nella collettiva *Cronaca*, curata da Filiberto Menna presso la Galleria Civica di Modena) – lungi dai raggiungimenti concettuali e formali dell'opera a quattro elementi dalla quale parte la nostra analisi, palesavano un'irrisolta tensione verso ulteriori e nuove conquiste, in specie per quanto concerne la sensibilità delle superfici e le qualità ottico-percettive del colore, ponendo le basi per l'intera successiva ricerca dell'artista. In particolare, come annotava prontamente Pinelli già nel 1976, l'attenzione «a stimolare nell'osservatore una disposizione a percepire l'opera in un ambito non solo visivo ma anche tattile»(2), attraverso l'utilizzo della pelle di daino – prima – e della flanella dipinta con aeropenna per molteplici stratificazioni susseguenti e gradi crescenti di saturazione – in seguito –, si traduceva in stesure di sempre più vellutata e seducente sensualità, e contestualmente, ma non meno significativamente, nell'improvviso e perentorio abbandono dei cromatismi caratteristici del biennio precedente, determinando un eloquente ripiegamento sul grigio; colore dalle infinite nuances ma potenzialmente acromatico, in quanto basilamente ottenibile dal bianco e dal nero, ovvero come fusione, per infiniti gradi, dei colori propriamente acromatici – «un non colore, in cui il colore è accolto tutto, ma per trasformarsi in un "oltre"»(3), come scriveva l'artista –, dunque teso ad eludere qualsivoglia distrazione dalle qualità strettamente fisiche della superficie e, parimenti, da quelle propriamente formali della composizione.

Certo che quanto di lì a poco prontamente avvistato e convintamente sostenuto da chi più d'ogni altro fu allora a Pinelli intelligentemente vicino in quegli anni lunghi del suo primo operare, come Italo Mussa e Filiberto Menna, segnava già un punto di svolta, un radicale e nuovo fondamento che sarebbe stato ripercorso e approfondito, anche in seguito, da una critica sempre sceltissima, attenta, pure essa profondamente coinvolta ad un grado che da solo basterebbe a stabilire il rilievo di questa pittura nel contesto italiano del secondo dopoguerra.

Ciononostante, proprio Mussa, che per primo ebbe modo di ammirare e comprendere il valore epocale della *Pittura GR.* "a cornice spezzata", volle

prendere tempo rinviandone la presentazione all'anno seguente per quello scarto che l'opera faceva verso un territorio tanto ricolmo di insidie, per quello spostarsi della pittura – in un decennio pienamente incentrato sul recupero del significato storico e critico dell'atto del dipingere e le indagini delle sue potenzialità intrinseche – verso qualcosa di concettualmente e formalmente assai più ardito.

Così, ancora nella collettiva *I colori della pittura: una situazione europea*, presso l'Istituto Italo-Latino Americano di Roma (dall'8 luglio al 10 settembre 1976), il critico milanese avrebbe ripiegato sul presentare, come d'altronde pochi mesi più tardi lo stesso Menna nella personale dell'artista alla Galleria La Bertesca di Düsseldorf intitolata *Bilder* (19 novembre - 9 dicembre), le contemporanee opere a tre elementi – quadrati, rettangoli, trapezi, ovali, segmenti ad angolo retto – disposti in sequenze ancora marcatamente orizzontali nelle quali l'«impaginazione sul muro delle “piccole porzioni” di pittura monocroma, impercettibilmente lievitanti alla luce», come acutamente scriveva Mussa(4), non era sufficiente a dichiarare gli esiti altissimi della coeva Pittura GR. “a cornice spezzata”, il cui esordio era da questi riservato per la *XI Rassegna Internazionale d'Arte di Acireale* dal titolo *Senza Relazione/1. Il verosimile critico* (presso il Palazzo Comunale dal 18 settembre al 10 ottobre 1977), nella quale assieme facevano la prima comparsa semicerchi e trapezi inarcati nello spazio da una tensione del tutto nuova, realizzati già nel corso del precedente anno, nonché da Menna per la mostra significativamente battezzata *Disseminazione*, presso Villa Mirabello – a Varese – ed il Museo Butti di Viggiù nel luglio-agosto 1978. Già nel 1976, Pinelli era d'altronde andato moltiplicando gli elementi in sequenze che davano vita, sulle pareti, a tracciati, progressioni di segni generanti flessuose linee andamentali inclinate – di «una punteggiatura negli spazi espositivi» scriveva prontamente Cortenova(5) –, come nel caso dell'opera a sette segmenti oggi nelle collezioni del Centre Georges Pompidou di Parigi, o come compiutamente e definitivamente rivelato al pubblico nella mostra personale presso lo Studio Torelli di Ferrara (aprile - maggio 1978), in occasione della quale si aggiungevano due composizioni di dodici elementi ciascuna giustapposte sulle pareti parallele di una delle sale, generanti due entità speculari – due ellissi interrotte, o meglio due archi, uno dritto ed uno rovescio – palesemente concepite per dialogare tra loro e, conseguentemente, scardinare l'idea della frontalità di lettura, sostituita da un approccio visivo pluriprospektico, fondamentalmente spaziale ed immersivo – anche in senso fisico –, come peraltro analogamente e immediatamente ripetuto nella collettiva *Fractures du Monochrome aujourd'hui en Europe*, curata di Bernard Lamarche-Vadel presso il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, in giugno (19 giugno - 18 settembre).

Merito di Menna fu, certo, l'aver prontamente rilevato come quel misurato cadenzare sulle pareti le forme – o meglio depositarvi pittura –, potesse idealmente richiamare il gesto antico del seminatore o, più genericamente,

quel naturale spargimento del seme che in botanica è definito “disseminazione”, dunque appropriandosene per interpretare l’azione di Pinelli, tuttavia ben conscio di come quell’agire affatto casuale desse allora già corpo a sequenze concettualmente e potenzialmente infinite – lo stesso Mussa scrive di «una “disseminazione” che non ha né un inizio né una fine»(6), mentre di «regime delle lateralità» parlerà Lamarche-Vadel(7) – e soprattutto non più limitate alla finitezza dimensionale del muro – già liberato, si è detto, della connotazione di schermo e supporto – bensì estese ed espanse a coinvolgere l’intero ambiente che le accoglie, come palesato poi in occasione della personale dell’artista all’Artra Studio di Milano l’anno seguente (dal 7 maggio), introdotta nuovamente dal critico francese, quando il moltiplicarsi ed il concatenarsi delle traiettorie diagonali, inarcate ed ellittiche destinate alle singole pareti, avrebbe dato forma ad un articolato dialogo ritmico ancor più compiutamente elaborato in funzione della metrica dello spazio espositivo e dunque in chiave esplicitamente ambientale.

«Allestisco le mie personali soltanto dopo essermi impossessato fisicamente e psicologicamente dell’intero spazio»(8) aveva d’altronde sottolineato Pinelli ben tre anni avanti, e così, analogamente e più ancora evidentemente nella personale del 1980 alla Galerie Chantal Crousel-Svennung di Parigi, quando i segni avrebbero assunto irregolari forme a croce o a martello serrendosi in dinamiche aggregative nuove, sempre più eterogenee e nella circostanza – come rifugiandosi talora negli angoli dello spazio espositivo o al limitare della parete dove questa incrocia il soffitto – quasi inquiete, cariche di una tensione che davvero mai si ripresenterà nell’opera dell’artista.

Certo è che quella parigina si contraddistingueva come occasione ultima nella quale il grigio definiva – da protagonista – il suo lavoro, perché la riflessione sul colore sarebbe tornata ad accompagnare e addirittura orientare quella sulla forma e sullo spazio appena sul principio del nuovo decennio, quando una ritmica saturante, ma espansa e gioiosa, subentrava prepotentemente, come poi rivelato nelle grandi disseminazioni del biennio 1982-1983 (quelle per la seconda personale all’Artra Studio di Milano e, analogamente, nell’opera per la collettiva *La storia, il mito, la leggenda, anni '80* presso la Galleria di Palazzo Forti a Verona o in quella con la quale l’artista si aggiudicava il Premio Termoli del 1983), nelle quali facevano la loro comparsa sagome più sovente triangolari che, aggregandosi a generare frammenti formalmente più articolati e complessi, si caratterizzavano per gli accostamenti cromatici di due e finanche tre colori (il rosso ed il giallo in particolare, ma anche il grigio ed il rosso, il rosso ed verde, o il blu, il blu ed il giallo).

La svolta più significativa sarebbe tuttavia avvenuta alla metà di quello stesso decennio, quando saranno più propriamente il colore stesso e le forme a mutare per mezzo dell’utilizzo di materiali d’uso e provenienza industriali – «polveri che trasformo, miscelo, manipolo e ne faccio un uso improprio [...] i pigmenti colorati si depositano sulla superficie attraverso un processo che ha

vari stadi», come racconterà Pinelli(9) – dando vita da un lato ad inusitate estensioni timbriche – attraverso la sovrapposizione, o meglio la stratificazione di successive e sempre più reiterate velature – ambiziosamente tese al raggiungimento di un assoluto cromatico esponenzializzante quell'idea di colore come «spugna per la luce» di cui aveva parlato Giorgio Cortenova già nel 1976(10) e, dall'altro, ad una duttile materialità che consentirà all'artista di articolare più liberamente le forme, affrancandole dal rigido vincolo della profilatura e della sagoma, per farne corpi di spessore turgido e palpitante sui quali, di lì a breve, trame ed increspature sempre più elaborate da una manipolazione insistita e rigogliosa, talora finanche magmatica, muterà gli antichi segni elementari – che erano stati quadrati, rettangoli, trapezi e semicerchi; poi triangoli, scaglie e croci, cui si aggiungeranno ovali ed ellissi incrociate, onde ed uncini – in qualcosa che ricorderà quei segni ma che, superandone la più semplificata tridimensionalità, renderà in esse acquisito un corpo plastico che è davvero pura, libera ed assoluta oggettualizzazione della pittura.

Se il problema centrante diventava comunque, in quel tempo, secondo le parole stesse di Pinelli, «l'arte di prendere la luce»(11), in questo senso il rapporto con la ricerca di Mark Rothko si palesava in quella analoga tensione verso una emotività luminosa delle superfici, in quella partecipazione al mistero della materia pittorica, sensibilissima, vibrante, colma di energia, che avvicina le due esperienze eppure formalmente tanto distanti, praticamente opposte, tesa quella dello statunitense al raggiungimento di una spazialità vaporosa ed immersiva, nutrita come da una luminescenza endogena e, per contro, quella del siciliano indirizzata al raggiungimento dell'esternazione quanto più possibile alta e assoluta del concetto di colore come luce-materia di cui avrebbe compiutamente riferito Accame nel 1994 rivolgendosi all'artista: «tu non dipingi più ma fai pittura, nel senso che la fabbrichi, nel senso che la determini»(12).

Lungi da serrare la propria ricerca all'interno di un dialogo esclusivo con la superficie, Pinelli andrà infatti parallelamente indagando e sviluppando le potenzialità di una sintassi sempre più articolata e complessa dei frammenti – mai a sé stanti, mai dispersi in singole unità – legati, come sempre più evidentemente appariranno, dal depositarsi di un gesto ritmico e musicale, come note capaci di disegnare le traiettorie più disparate ma equilibratissime nella loro cadenza: «traiettorie di energia, flussi, ritmi mobili e sempre diversi: in un modo che sarà durevolmente proprio del pittore, senza contraddizioni di senso, nei successivi decenni», come scriverà Fabrizio D'Amico(13); ora distesi e dilatati, come in espansione, ora – per contro – concentrati in formazioni che aggrediscono lo spazio in maniera martellante e quasi ossessiva, manifestando comunque sempre la musicalità quale elemento fondante la metrica interna, come d'altronde sarà l'artista stesso a confermare: «la musica è un elemento che mi segue, ed è anche quella che mi aiuta quando

allestisco le mostre. Per me pensare una mostra è come scrivere un quartetto, un quintetto, un ottetto. Ragiono come creare sintonie attraverso i ritmi sulle pareti, perché naturalmente guardo e studio le piante degli spazi dove espongo e cerco di comporre le opere come se ci fossero dei violini, degli ottoni, creando un unico ritmo armonico [...] non allestisco le mostre prendendo i pezzi e collocandoli, a priori: c'è un chiaro ragionamento che mi porta a collocare gli elementi in modo tale che alcuni tornano, uno risponde e l'altro ritorna, quello chiude e questo fugge...»(14)

Questo dialogare con l'ambiente – oltre che con la pittura nel suo aspetto cromatico, luministico e formale – sarà cardinale nel concepimento delle numerose esposizioni in spazi pubblici e privati che si susseguiranno senza soluzione di continuità nel corso dei primi due decenni del nuovo millennio, relazionandosi finanche con architetture colme di storia come in occasione della personale del 2012 nella Chiesa di San Matteo a Lucca o in quella nelle sale della palladiana Villa Pisani a Bagnolo di Lonigo nel 2016 (Imm. 17) o, ancora, anche se più limitatamente, nella grande antologica *Pittura oltre il limite*, contemporaneamente allestita nelle sale di Palazzo Reale e in quelle delle Gallerie d'Italia, a Milano, sotto la curatela di Francesco Tedeschi, che rievocerà compiutamente l'intero e più che cinquantennale percorso del maestro catanese trovando seguito e completezza – l'anno successivo – nel volume *Il respiro della pittura*, antologia a cura dell'Archivio Pinelli dei più significativi scritti dedicati all'artista.

Ed è proprio ripercorrendo già soltanto attraverso i titoli quei ricchi e sapienti interventi critici che si ha la piena percezione di un lavoro indagato e compreso nella sua interezza e profondità: dal concetto di «disseminazione» formulato da Menna a quello di «ombra della Percezione» di cui scrive Luca Massimo Barbero nel 2003; dalla «pittura plastica» definita da Accame nel 1994 alla «forma del colore» e quindi la «sostanza del colore» delle quali scriveva Giorgio Bonomi nel 1999 e nel 2002; dalla «pittura tra frammento e tensione unitaria» sostenuta da Bruno Corà nel 2007 alla «pittura spaziale» sottolineata da Cerritelli nel 2008, mentre «comunque pittura» affermava Matteo Galbiati nel 2007 e di «pittura senza il quadro» e di «trademark» scriveva Marco Meneguzzo nel 2014 e 2016, per giungere alla «rottura del quadro» evidenziata ancora da Bonomi nel 2016 ed infine a quell'«illimito della pittura» suggerito da Francesco Tedeschi nel 2018.

Cosa resta dunque oggi da aggiungere? Quale breve definizione che possa rivelarsi davvero esaustiva, senza cadere nella ripetizione o nella citazione, per quest'opera tanto giustamente indagata nel passato più o meno recente? Per quest'opera che, nella sua incredibilmente singolare unicità, è poi semplicemente sé stessa; che è, davvero, pittura come forma e materia, come luce e spazio; che è realisticamente e pienamente *La Pittura*.

NOTE

- 1 P. Pinelli, colloquio con G.M. Accame, in *Pino Pinelli*, cat. della mostra, Udine, Galleria Plurima, 1982, Edizioni Valentino Turchetto, Udine 1982.
- 2 P. Pinelli, in *Pino Pinelli. Bilder*, cat. della mostra, Düsseldorf, Galleria La Bertesca, 1976; poi in *Pino Pinelli. Pittura oltre il limite*, cat. della mostra, a cura di F. Tedeschi, Milano, Palazzo Reale e Gallerie d'Italia, 2018, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, p. 132.
- 3 *Ibidem*.
- 4 I. Mussa, *L'inattualità della pittura*, in "Segno", n. 10, 1978; poi in *Pino Pinelli. Pittura oltre il limite*, cit. p. 332.
- 5 G. Cortenova, *Brief aus Mailand*, in "Kunstforum international", bd, 15, 1. Quartal 1976; poi in *Pino Pinelli. Pittura oltre il limite*, cit. p. 334.
- 6 I. Mussa, *L'inattualità della pittura*, cit.
- 7 B. Lamarche-Vadel, in *Pino Pinelli*, cat. della mostra, Milano, Artra Studio, 1979; poi in *Pino Pinelli. Pittura oltre il limite*, cit. p. 318.
- 8 P. Pinelli, in *Pino Pinelli. Bilder*, cit., p. 134.
- 9 P. Pinelli, "Io sono un umile servitore della vigna dell'arte", colloquio con Giorgio Bonomi, in *La pittura disseminata*, Catanzaro, MARCA, 2017, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017; poi in *Pino Pinelli. Pittura oltre il limite*, cit. p. 79.
- 10 G. Cortenova, *Brief aus Mailand*, cit.
- 11 P. Pinelli, "Io sono un umile servitore della vigna dell'arte", cit., p. 82.
- 12 G. M. Accame, *Non dipingi più ma fai pittura*, in *Pino Pinelli*, cat. della mostra, Udine, Galleria Plurima, 1993, Edizioni Valentino Turchetto, Udine 1993.
- 13 F. D'Amico, *Il dubbio di Pinelli*, in *Pino Pinelli*, cat. della mostra, Catania, Palazzo della Cultura, 2016, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016; poi in *Pino Pinelli. Pittura oltre il limite*, cit. p. 104.
- 14 P. Pinelli, "Io sono un umile servitore della vigna dell'arte", cit., pp. 82-83.