

Corporale

Giorgio Verzotti (1995)

Galleria A arte Studio Invernizzi, Milano.

"Nei miei lavori, anche negli ultimi, persiste uno schema geometrico ed una ricerca cromatica continua. In questo periodo sento la necessità di muovere le superfici, per conferire loro una maggiore plasticità, esaltandone i rilievi. Voglio addentrarmi negli anfratti della superficie come se si trattasse di dune nel deserto mosso dal vento e coglierne l'intera corporeità."

Con questa dichiarazione del 1986 Pino Pinelli ci introduce ai caratteri della sua ricerca, da allora ad oggi costanti, non mutati, nonostante l'arricchimento tematico che ogni stagione ha finora comportato. A queste opere ultime, per esempio, ben si addicono quelle annotazioni, che le opere, in un certo senso, estremizzano.

Lo schema geometrico nonchè persistere in modo latente si auto-esibisce con autorità, intervenendo nella conformazione dell'opera stessa. Questa, oggi come in ogni altro momento della ricerca di Pinelli, viene interamente costruita, e nel processo della costruzione l'ordine geometrico si instaura, per esempio, nella piegatura di uno dei bordi laterali.

Estroflessa dal piano verso lo spazio, la piegatura non è solo l'impronta formativa della geometria, è soprattutto un'ipotesi normativa posta in atto. Costruita su una precisa verticale, essa evoca il bordo rigido del codice-quadro che il lavoro evidentemente incorpora come parte di sé, ma con cui subito innesta una dialettica di negazione. In lavori di poco precedenti, la piegatura corre lungo i due bordi verticali di ciò che viene in questo modo definito come il quadro, che l'artista chiama in causa, richiamandone anche il formato, come autorità, per subito contraddirla.

Nell'universo plurale di Pinelli, quel quadro si presenta infatti

spezzato in due entità speculari che, da sole, contrastano con ogni ipotesi di unicità, dove ovviamente 1'unico, 1'Uno, vale come istanza ideologica.

Nei lavori più recenti la pittura scivola via dal suo proprio codice normativo, e torna a dinamizzare l'ambiente rispetto a cui è posta in relazione. Un unico bordo rilevato e corposo costituisce come l'ancoraggio dell'opera alla sua definizione canonica, e da qui il piano pittorico, sempre pensato come insieme di frammenti, appunto come pluralità, assume uno sviluppo longitudinale. La dinamizzazione dell'ambiente è innestata dalla disposizione per lo più diagonale delle parti di cui le opere sono costituite, in modo che figurino al primo sguardo come linee andamentali o comunque come vettori dinamici.

Su linee longitudinali del resto è costruita 1'opera stessa. Essa reca le tracce marcate e visibili dell'intervento manuale, in forma di solchi sovrapposti che corrono lungo 1'intero piano pittorico, ottenute per impronta nella materia di spatole o di altri strumenti.

Come sempre, la pittura per Pinelli si identifica con un lavoro anche fortemente manuale, è impasto di polveri ed acqua, manipolazione e conformazione della materia malleabile che ne deriva, abolizione della necessità stessa del supporto, e tutto quello che sappiamo e abbiamo già detto, dagli anni Settanta in poi...

Da quando, a metà degli anni Ottanta, il segmento è diventato scaglia, la manualità è entrata da protagonista nel processo pittorico; esibita, quasi teatralizzata, essa è diventata una delle costanti del lavoro. Si tratta di muovere le superfici per conferire loro maggiore plasticità esaltandone i rilievi. E' un modo per far emergere 1'istanza della pulsione, che nelle opere degli anni Settanta veniva negata o solo allusa (nelle imperfezioni delle tele campite), ed è un modo per farci percepire il tempo di lavoro, la processualità, che in quelle opere si risolveva in ritmo di moduli, diciamo noi.

Ora, la manualità assolve anche alla funzione di opporsi, dialetticamente, rispetto alla sempre presente, attiva, istanza normativa. Le tracce dichiarano la loro appartenenza alla gestualità, sembrano perfino impronte di dita, attestati di una presenza enfatizzata fino all'ironia (ma Pinelli parla di qualcosa come una pennellata vista al microscopio).

pio, come a voler svelare la struttura atomica della pittura...) e nello stesso tempo il loro articolarsi lungo il piano, parallelamente o perpendicolarmente ad esso, fino a saturare di schemi ordinati è segno evidente del pensiero che sovrintende alla processualità.

Il colore è, come sempre, scelto nel rigoroso gioco dei rapporti fra fondamentali, e fra bianchi, neri e grigi (intesi questi ultimi come somma di tutti i colori possibili) ed è in questo caso un rosso squillante. In tutte le opere di Pinelli, il colore, da quando appare, gioca il ruolo delle intensità emotive e innesta nell'opera energia. Tale valore energetico è ancor più evidente nelle opere più recenti, ed in queste di cui parliamo, grazie alla loro accentuata matericità, come del resto ha già notato Giovanni Maria Accame: "l'energia in queste opere è data dalla concentrazione cromatica. Dall'intensità dei colori, che sono per di più espressi da una superficie plasticamente lavorata e dunque la sensazione cromatica, ancora una volta, si somma a quella tattile. Il colore non è pittura di superficie, ma condensato di materia. Assorbimento e rigenerazione di pigmento che scende, s'impasta e fa corpo con la forma plastica".

Fare corpo con la pittura: non c'è forse modo migliore per esprimere con un'immagine tutta la ricerca di Pinelli, e il suo coerente sviluppo. Dal rigore monocromatico all'esplosione del colore, dalle forme modulari alla libertà estrema dei formati, fino, si è detto, all'ingresso in scena della manualità, il lavoro ha vissuto più stagioni ma i suoi connotati di base sono rimasti costanti, la concezione dell'espressività pittorica come dimensione totale, in cui la distinzione fra razionalità e pulsionalità non è, alla lunga, possibile. Con l'aeropenna passare e ripassare spruzzando il colore negli anfratti, nelle pieghe di cui l'opera è, si può dire, interamente costituita, e pensare alle dune del deserto....

L'immagine, il concetto del corpo e della corporalità diventano allora il terreno comune in cui le opposte istanze alla fine si incontrano, che consentono di costruire, con rigore, non più tanto un "discorso sulla pittura" quanto una grammatica della sensualità.