

# Il *Prurale* di Pittura

Alberto Zanchetta (2015)

---

Galleria Dep Art, Milano

Roma, anno di grazia 1639. Nicolas Poussin scrive a Paul Fréart de Chantelou, uno dei suoi più importanti collezionisti, per comunicargli l'avvenuta spedizione del dipinto de *La Manna*. Nella missiva il pittore lo esorta a ornare il quadro «con un poco di cornice [...] affinché, nel considerarlo in tutte le sue parti, i raggi dell'occhio siano ritenuti e non persi al di fuori [...]. Sarebbe molto opportuno che la detta cornice fosse dorata [...] poiché si accosta molto dolcemente con i colori senza offenderli»<sup>1</sup>. Sull'importanza e l'utilità della cornice si era lambiccato anche Ortega y Gasset che, in un breve saggio dal titolo *Meditazione sulla cornice*, rivendicava il prestigio della cornice dorata, ornamento che «inserisce tra il quadro e il suo ambito reale una cintura di splendore»<sup>2</sup>. Non solo Poussin ma gran parte dei pittori antichi facevano ricorso a cornici (preferibilmente auree e massicce) che servivano a intervallare le opere tra loro, oltre che per creare un divario tra queste e il contesto che le accoglieva, aspetto su cui insiste lo stesso Gasset: «Questa associazione di quadro e di cornice non è accidentale. [...] La relazione fra l'uno e l'altra è, dunque, essenziale e non fortuita: ha il carattere di un'esigenza fisiologica come il sistema nervoso esige quello sanguineo e viceversa [...]. Ma neppure è un ornamento, la cornice. [...] Invece di attirare lo sguardo su di sé, la cornice si limita a condensarlo e a indirizzarlo sul quadro. [...] La cornice non è la parete [...] ma non è ancora la superficie incantata del quadro. Frontiera delle due regioni, serve per neutralizzare una breve striscia di muro e serve da trampolino che lancia la nostra attenzione sulla dimensione leggendaria dell'isola estetica»<sup>3</sup>.

Il confine che distingue l'opera d'arte dall'ambiente circostante avrà vita breve nel Novecento; come fa notare Brian O'Doherty, «le opere impressioniste, che pure affermavano la loro piattezza e i loro dubbi rispetto al ruolo di limite svolto dal margine, erano ancora prigioniere della cornice accademica [...]. I dipinti dell'Espressionismo Astratto hanno seguito la strada dell'espansione laterale, si sono liberati della cornice e gradualmente hanno cominciato a concepire il mar-

gine come un'unità strutturale attraverso cui il dipinto entrava in comunicazione con la parete»<sup>4</sup>. Verso la metà del XX secolo gli artisti rinunciano quindi alla cornice, sentita come un vincolo e un orpello, preferendo scandagliare la parete e permettere all'opera di entrare in relazione diretta con l'ambiente espositivo.

Dopo il ripiegamento del figurativo nell'astrazione, con la susseguente radicalizzazione dell'arte aniconica nel purismo del monocromo, gli artisti degli anni Settanta – ed è il caso di Pino Pinelli – si avvedono dei rischi di tale implosione, motivo per il quale rispondono con una deflagrazione pittorica. Assistiamo così a uno sconfinamento oltre i limiti strutturali del telaio, proliferazione che intende dare corpo alla pittura, rendendola materia ancor più che materica (come fatto in precedenza dai pittori informali). Nello specifico, Pinelli avverte l'esigenza di rifondare la natura stessa della pittura, prefigurandone gli sviluppi futuri e tutte le diramazioni possibili. Ne deriva una pittura “pensata” in relazione all'architettura che la ospita. Giovanni Maria Accame ha inteso molto bene il coraggioso tentativo attuato da Pinelli, quello cioè di «uscire da sé per riconoscersi» e di «dimenticare il quadro per ritrovare la pittura»<sup>5</sup>. Dal 1975 l'artista abbandona infatti le superfici canoniche e un anno più tardi realizza *Pittura GR*, un'opera conosciuta anche con l'epiteto di “ Rettangolo tagliato”, particolarmente significativa perché *scopertamente simbolica nel suo riferimento al confine spezzato*: «Quattro elementi angolari sono disposti in modo da delineare un rettangolo, vuoto al centro, che si interrompe a metà di ogni lato. Una cornice che non chiude e non solo non ha più una superficie attorno cui stringersi, ma non possiede nemmeno la propria integrità di confine. I quattro elementi angolari non sono più una sequenza, ma testimoniano una frammentazione irreversibile. [...] La progressione diviene movimento pieno e la parete un campo neutro cui si determinano traiettorie e si accumulano energie»<sup>6</sup>.

Si precisi però che la rottura con la cornice è una conseguenza – oltre che un'estremizzazione – dei quadri dipinti negli anni immediatamente precedenti, in cui Pinelli cercava di scardinare le anchilosate geometrie della pittura. Nelle *Topologie* dipinte nel decennio dei Settanta vediamo uno spazio interno che subisce le tensioni e le pressioni del colore. Anziché essere rattenuta lungo i propri confini, la pittura freme contro il contorno nero, forzando il perimetro fino ad alterarne la morfologia. Con le sue *Topologie* l'artista mette in atto uno straramento di ciò che è concepito come rigido e assoluto; sbaragliando le restri-

zioni geometriche, il colore dilata i margini che lo imbrigliano, dichiarando la propria volontà di espandersi, superando la soglia bidimensionale del quadro. Alla resa dei conti, il problema della cornice viene accantonato per affrontare un nuovo dilemma: il divario tra pittura e supporto. Restio ad accettare i vincoli imposti dal telaio, Pinelli ripudia la tradizionale forma del “quadro da appendere al chiodo” per concepire una pittura in grado di affermarsi come oggettiva, autosignificante e autodeterminantesi.

Ma prima di riuscire a frantumare l’ortogonalità del quadro, Pinelli attraversa una fase intermedia che lo vede impegnato nella verifica della “zona morta” nella quale il monocromo si stava incuneando in quel volgere d’anni. Minimizzando la grammatica della pittura, l’artista ricorre all’aerografo per ottenere un colore “nebulizzato”, mosso e scosso da forze endogene. Tale vibrazione permette a Pinelli di smentire la presunta sterilità della pittura monocroma, rifuggendo altresì dall’algore e dalla impersonalità delle campiture cromatiche stese da tutti i “digiunatori” della pittura del secolo scorso. In queste opere sono latenti quelle sollecitazioni ottiche che nei decenni immediatamente successivi diventeranno anche palpabili. Non è più solo una questione bidimensionale né tridimensionale, ma un’immersione nella tattilità (il senso del tatto, come ci insegna San Tommaso, è meno prezioso della vista ma permette di mantenere un rapporto diretto e autentico con la realtà). Utilizzando le polveri, l’artista lavora «anche con le mani, quasi per trasferire il “sapere del corpo e il sentire fisico”»<sup>7</sup>. Il risultato finale è quello di una superficie vellutata che assume la forma di elementi angolari, sferici o cruciformi.

Affrontando la “crisi” della cornice e del telaio, Pinelli ha iniziato a sviluppare una riflessione sul proprio metalinguaggio. L’indagine condotta oltre le convenzioni della pittura lo hanno poi portato a superare il divario tra il margine della pittura e il bordo dell’opera. Improvvisamente il contenuto ripudia il contenitore, sicché la pittura diventa luogo e sostanza. Da qui in avanti, gli unici confini che l’artista ammette sono quelli della mente<sup>8</sup>, benché sia consapevole che aver sdoganato la pittura dal suo involucro tradizionale non è sufficiente ad azzerare tutte le costrizioni di cui l’arte soffre. Come afferma lui stesso: «Lo spazio che permette alcuni movimenti, ne impedisce altri, crea delle barriere, sviluppa delle forze dinamiche, si pone come centro magnetico, come spazio vivente: il tracciato, pertanto, si altera e subisce una radicale modificazione (spazio topologico,

quindi, non metrico) ove le convergenze del colore, della luce, della linea, generano la sensibilizzazione dinamica dello spazio inteso come campo»<sup>9</sup>.

La parete anonima assume la valenza di un “territorio” inesplorato, un “orizzonte” che attende di essere sondato in lungo e in largo. Dalla pittura che colava e grondava direttamente sul supporto si passa a una pittura che si coagula, che dà forma e sostanza al colore. Divincolandosi dal supporto, la pittura divaga sui muri degli spazi espositivi dando origine a disseminazioni lineari, circolari, arcuate o semplicemente randomiche. Aggregati lungo le pareti, i rilievi plastici di Pinelli si distinguono per i perimetri irregolari, gli spessori e le densità, le superfici ora lisce ora increspate, ma soprattutto per i colori primari, al massimo della loro intensità emotiva e della loro carica evocativa. Un colore assoluto, seducente e pieno di fascinazione che prolifera in seno all’architettura.

Se un organismo non è mai formato da una sola cellula, così dicasi delle opere di Pinelli: gli elementi possono essere in rapporto minimo, di due, e idealmente moltiplicarsi fino all’infinito. Malgrado la forma di base sia sempre di piccole dimensioni, essa presuppone una potenziale espansione in base al numero di elementi che orbitano all’interno dell’installazione. Dette opere sembrano esistere solo quando riescono a costituirsi in un “insieme omogeneo” (siamo qui di fronte a una pittura che nella sua pluralità attesta la singolarità dell’artista). Trasgredendo le convenzioni dell’*Ars picta*, Pinelli ha disarticolato il quadro per modulare l’ambiente, attivando così lo “spazio passivo” e non più solo l’isola estetica propugnata da Gasset. Alla resa dei conti, l’artista ci rende partecipi delle vestigia della Pittura, quella con la P maiuscola, la stessa che troviamo nelle iniziali di Pino Pinelli: non una coincidenza ma un rafforzativo!

<sup>1</sup> N. Poussin, *Lettere sull’arte*, Hestia, Cernusco 1995, p.8.

<sup>2</sup> AA.VV., *I percorsi delle forme*, Mondadori, Milano 1997, p.227.

<sup>3</sup> Ibidem, pp.222-225.

<sup>4</sup> B. O’Doherty, *Inside the White Cube*, Johan&Levi, Monza 2012, p.31.

<sup>5</sup> G.M. Accame, *Pino Pinelli, continuità e disseminazione*, Lubrina Editore, Bergamo 1991, p.31.

<sup>6</sup> Ibidem, p.21.

<sup>7</sup> AA.VV., *Come dipingono*, Quaderni d’Arte Contemporanea n.3, Fondazione Zappettini, Chiavari 2010, p.53.

<sup>8</sup> Così come aveva confessato lo stesso Pinelli a Italo Mussa nel 1981.

<sup>9</sup> AA.VV., *Un artista dipinge per avere qualcosa da guardare*, catalogo della mostra, Galleria d’arte Vinciana, 10-30 novembre 1973, Edizioni Galleria Vinciana, Milano 1973, p.19.