

“IO SONO UN UMILE SERVITORE DELLA VIGNA DELL’ARTE”

colloquio di Giorgio Bonomi con Pino Pinelli

a cura di Lara Caccia

G. B. - Tu che oramai sei considerato un artista milanese perché tutta la tua carriera si è svolta a Milano e, come si dice, *nemo propheta in patria*, nella tua lunga carriera non hai fatto molte cose nel Sud d’Italia, dove adesso sembra ci sia stata una riscoperta del tuo lavoro. Recentemente ci sono state due mostre importanti in Sicilia, ad Agrigento e a Catania, la tua città natia, ed ora questa grande mostra al MARCA, tra musei pubblici più importanti, insieme al MADRE di Napoli, del Meridione, e sicuramente quello più importante in Calabria. Secondo te, come mai questa riscoperta? Questo “ritorno a casa”?

P. P. - Non c’è una spiegazione precisa. Sia la mostra ad Agrigento che la proposta del direttore del MARCA mi erano già state richieste e sono riuscito a realizzarle. In Calabria, di vere cose importanti, a parte la mostra curata da te un paio di anni fa a Vibo Valentia¹, non c’erano state altre occasioni. Sono contento di questo invito al MARCA e mi fa piacere tornare in Calabria, anche perché era la terra di mia nonna materna e così, in qualche modo, è un omaggio che mentalmente faccio a nonna Lucrezia.

G. B. – Ora consideriamo la tua figura di artista. Tu non hai fatto tantissimi lavori su tela, cioè quadri “tradizionali”, a parte qualche opera quando eri molto giovane, ma hai operato soprattutto sulle tre dimensioni. Dopo la “rottura” del quadro, le tue opere appaiono più come sculture da muro, cioè la frammentazione si “dissemina” sulla parete: però continui a definirti “pittore”, ma anche “analitico”. Come mai, non ti sembra quasi una contraddizione?

P. P. - È un problema di atteggiamento. Il mio è quello del pittore, non mi sono mai considerato uno scultore, anche perché non ho mai fatto scultura. Solo una volta ho realizzato delle ceramiche, ma non penso alla scultura, penso sempre in termini di pittura. La mia è una pittura che ha “corpo”, che ha spessore: perché così la pittura la faccio, la determino, la creo, quindi il frammento ha anche una

¹ *Pittura Analitica*, Premio Internazionale Limen Arte, IV edizione, Vibo Valentia, 20 dicembre 2014 – 1 febbraio 2015.

consistenza. Però c'è stato un momento in cui questa pittura era quasi una “pelle” della pittura, tu la ricordi bene, era sottilissima ...

G. B. - Certo, usavi la pelle di daino, la flanella ...

P. P. - Sì, utilizzavo la pelle di daino per la sua tattilità. Poi anche la flanella mi consentiva, con l'uso del colore che veniva dato con un aerografo stimolando la superficie, di trasmettere, in un certo senso, il desiderio di toccare, invitare al tatto. Ci sono anche dei lavori degli anni Novanta, dove la pittura non aveva corpo, aveva solo pelle: la pelle della pittura era sottile. Rimane sempre pittura: quello che ogni artista cerca è una sorta di terza via. Questa terza via è di una pittura che, in questo caso, negli ultimi anni, ha anche corpo.

G. B. – “Corpo”: termine molto appropriato, che dobbiamo al critico e studioso Claudio Cerritelli, che ha titolato un suo libro, fondamentale per la Pittura analitica, *Il corpo della pittura*².

P. P. - Sì, *Il corpo della pittura* era il suo libro. Io, invece, ho sempre parlato di *pittura con corpo*.

G. B. - Io parlo, piuttosto, di “concretizzazione del colore”, come se il colore, che è una cosa astratta, diventasse una materia palpabile.

P. P. - Questo è anche il titolo di una mostra che feci alla Galleria Plurima di Udine, presentata da Giovanni Maria Accame, che diceva: “tu non dipingi più ma fai pittura, nel senso che la fabbrichi, nel senso che la determini”³.

G. B. - Parlaci dei materiali che usi.

P. P. - I miei materiali sono dei materiali di uso e provenienza industriali: sono delle polveri che trasformo, miscelo, manipolo e ne faccio un uso improprio; insomma, nascono per una ragione e, con la mia trasformazione, divengono altro. Sono materiali abbastanza resistenti e forti e in questo senso garantiscono una buona durata del lavoro. I pigmenti colorati si depositano sulla superficie attraverso un processo che ha vari stadi.

² Claudio Cerritelli, *Il corpo della pittura, Critici e nuovi pittori in Italia 1972-1976*, Martano Editore, Torino 1985.

³ Giovanni Maria Accame, *Non dipingi più ma fai pittura*, Udine, Galleria Plurima, 1993.

G. B. - Crei quelle superfici che al tatto io trovo sensuali e vellutate, e che invece tu trovi un po' pungenti, un po' aspre.

Parliamo del colore, altra tua caratteristica, insieme alla disseminazione che è stata il tuo apporto originale alla storia dell'arte, la nuova "frase" nel linguaggio dell'arte che, per essere tale, originale e non ripetitiva, deve sempre trovare nuove parole. Il colore: essendo tu un artista molto coerente, nel cambiamento e nello sviluppo della tua ricerca, hai sempre usato solo sei colori, come suggeriva il grande Mondrian: i tre fondamentali, il bianco e il nero, e le tonalità del colore/non colore del grigio. Ultimamente hai arricchito la tua tavolozza, per così dire, in maniera molto affascinante, con colori nuovi, "misti".

P. P. - Non sono misti, sono complementari. Sì, in genere ho sempre lavorato con i colori fondamentali, quindi giallo, rosso e blu, oltre al bianco, al nero e al grigio, successivamente ho inserito i complementari verde, viola, arancione. Sono come note musicali che ritornano sempre. Il mio rosso, non è un rosso preso e dato con l'aerografo. Possono esserci fino a cinque rossi che io scelgo e unisco per arrivare al timbro desiderato.

Ma c'è di più: per dare un'estensione sonora al colore, lo lavoro, come potrebbe fare John Cage mettendo un sasso nel pianoforte, per cambiare il registro ed estendere la nota; lavoro sul dato per trasformarlo, arricchendo il colore, in modo di avere un'estensione. I pittori hanno sempre fatto così, non dimentichiamo che in passato macinavano i lapislazzuli, o frantumavano il vetro per dare brillantezza al colore. L'Artista ha cercato e cerca ancora di imprimere sempre qualcosa che sia indimenticabile, che sia unico: non per la novità, ma per l'esigenza che ha di catturare in qualche modo, in maniere differenti la luce. Il problema dell'arte è uno solo: è l'arte di prendere la luce.

G. B. - Parlavi di John Cage, vorrei chiederti una cosa: gli artisti spesso hanno sempre, almeno quelli figurativi, visivi, un rapporto con altri tipi di arte che possono essere la poesia, la letteratura, la musica. Io credo che nel tuo caso sia la musica. Questo legame con la musica è già visibile, dal punto di vista formale, nel ritmo che assumono le tue disseminazioni a parete; in che senso e quale rapporto hai con la musica?

P. P. - Sì è vero, la musica è un elemento fondante del mio lavoro: ascolto sempre la musica, che mi accompagna continuamente, ho una sorta di naturale esigenza di ascoltarla. Ho le mie passioni, Johann Sebastian Bach è uno dei miei musicisti preferiti, forse perché c'è una costruzione binaria

nella sua musica che, specularmente, si avverte e si ritrova guardando certi miei lavori degli anni Settanta: nella loro severità c'è una costruzione interna, un ritmo. Quindi la musica è un elemento che mi segue, ed è anche quella che mi aiuta quando allestisco le mostre. Per me pensare ad una mostra è come scrivere un quartetto, un quintetto, un ottetto. Ragiono come creareintonie 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 ...

G. B. - Non a caso hai citato Bach, che è il maestro del contrappunto.

P. P. – Infatti io 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 ...

G. B. Torniamo un attimo alla domanda che ti avevo fatto precedentemente: “Perché ti definisci analitico”? Certo l'analiticità si lega bene alla musica perché sappiamo come la musica sia strettamente correlata con la matematica, e l'analisi matematica è anche una materia di studio; ma, al di là delle vicinanze disciplinari, perché hai sempre rivendicato la tua presenza nella corrente analitica, quando alcuni tuoi colleghi di strada più “analitici” di te dicono: “Io non sono mai stato analitico”?

P. P. - Negli anni Settanta definirsi pittori era qualcosa di *démodé*. C'era lo snobismo della fotografia, la morte dell'arte, la morte della pittura. Lo stesso Argan cui si attribuisce sempre la tesi della “morte dell'arte” in realtà sosteneva che non muore mai nulla, fino a che c'è l'uomo ... Nell'arte improvvisamente arriva qualcuno che capovolge il discorso e scopre una via. L'arte è insita nell'essere umano, è stata sempre praticata nei secoli: esprimersi è un'esigenza dell'uomo. Nella storia dell'arte, è vero, tutta una serie di canoni si sono un po' consumati, sono diventati maniera, però per me c'era un discorso di analisi, soprattutto negli anni Settanta, proprio del gradiente del colore: se facevi dieci velature, avevi una risonanza, se invece le velature di colore erano quindici, la risonanza cambiava, se trenta cambiava ulteriormente. Il dato, ossia la conoscenza, l'elemento che conoscevi, di fatto veniva ridiscusso. Quindi tutto questo per la nostra generazione - che era quella dei giovani artisti che cercavano in qualche modo di dare ancora senso al fare pittura, distanziandosi naturalmente dalle esperienze che erano già diventate un po'

accademiche, un po' retoriche - richiedeva una ragione, che era la ragione del fare. L'estensione del braccio, i tempi di percezione, i materiali che ricevono il colore variavano, così l'estensione di un colore steso su una masonite ha un risultato, se dato su una tela preparata o non preparata ne ha un altro, se varia la grana del tessuto avremo un'altra variante di estensione, quindi tutto questo ha una ragione di analisi: analizzi il metodo, gli elementi che costituiscono il fondamento stesso della pittura. Nel caso mio avvertivo che il discorso sul monocromo era già stato sufficientemente dibattuto. Si era studiato e parlato, c'erano stati maestri che avevano dato risultati immensi, quindi avvertivo di stare all'interno di un campo che in qualche modo era stato abbastanza sperimentato e cercavo disperatamente una mia via, come tutti i giovani artisti che cercano una loro strada. Lavorando, cercando e sperimentando, sono riuscito a realizzare un lavoro che è la rottura del quadro: se arrivi al quadro che non ha una dimensione perché lo puoi allargare o lo puoi restringere, rompi una regola. Ecco in quel momento ho avvertito che all'interno del mio lavoro c'era la possibilità di andare oltre. Ne fui subito confortato da Filiberto Menna che, vedendo le mie opere, mi disse: "Pino questa è una possibilità. C'è una possibilità di indicare un aspetto nuovo del fare pittura, perché tu rompi il quadro. Il muro da destinatario passivo, che ha sempre preso il chiodo, e sul chiodo il quadro, nel tuo caso, con questo lavoro, il muro diventa primo attore insieme alla pittura". Questa è per me l'analisi.

G. B. - Certo. E i tuoi maestri chi sono?

P. P. - Sono Piero della Francesca, Matisse, Mondrian e Fontana.

G. B. - Perfetto, ma in che senso ti senti loro erede?

P. P. - Erede ... che presunzione essere erede! Ho amato questi artisti e spero di aver metabolizzato la loro lezione. Io sono un umile servitore della vigna dell'arte.

G. B. - Questo è bello perché di fronte alle trasformazioni che il sistema dell'arte negli ultimissimi anni ha avuto, in cui più che arte come ricerca e come cultura si fa arte come *business*, tu ancora, e non perché sei passatista, cogli la vera essenza del fare arte. Perché la vera arte è eterna, dura nel tempo e nello spazio, mentre di quell'arte come *business* tra qualche anno non se ne sentirà più parlare. Ti senti "inattuale" in questo?

P. P. - Noi abbiamo già attraversato un lungo periodo di inattualità. Negli anni Settanta eravamo giovani ed “attuali”, e costituivamo quella che ho definito “l’ultima avanguardia possibile”.

Lavorare sullo zero è il processo massimo dell’avanguardia, oltre lo zero non puoi andare, ma io ho cercato di andare sotto lo zero “rompendo” tutto. Abbiamo subito tutta l’inattualità per i trenta anni di Transavanguardia, e prima ancora per l’Arte Povera, contemporanea a noi.

Noi eravamo una forza, una proposta d’arte che aveva un *appeal* meno forte rispetto ad un *Igloo* di Merz o ai cavalli in galleria di Kounellis. In loro c’era tutto un aspetto di forza e di spettacolarità e anche una sorta di filo interno che si legava con il momento storico-politico. Mentre la nostra ricerca era proprio ancora l’unica via possibile di cercare il sublime nell’arte, era completamente sganciata da ogni apparato di natura politica, di critica della società del consumo. Improvvisamente con la Transavanguardia tutto è cambiato. Quindi siamo stati inattuali per trenta anni, e più.

G. B. – La frase “l’arte vera è sempre inattuale” per la prima volta l’ho sentita da un nostro comune amico, Italo Mussa, troppo presto scomparso. Io aggiungo che l’arte è sempre inattuale perché altrimenti sarebbe moda, e la moda passa dopo ogni stagione.

P. P. - L’arte ha quel qualcosa al suo interno, un qualcosa che supera il tempo stesso: non lo sfida, l’arte non sfida nessuno, lei cammina per la sua strada e supera il tempo. Per cui non possiamo dire che è inattuale. Prendiamo ad esempio *La flagellazione* di Piero della Francesca: nasce lì la Metafisica: in quella tavoletta, grande una spanna e mezza, c’è tutto. Possiamo definirla inattuale? No, è attualissima. L’arte supera ogni aspetto di tempo; è come sentire Chopin, Chopin può essere inattuale? È inattuale Mozart? È inattuale Bach? Ogni volta che sento una loro nota, mi accorgo che è musica eterna.

G. B. - Non a caso sono anche i migliori ispiratori della cosiddetta musica leggera ...

P. P. - Certo, ci si nutre di quella musica.

G. B. - Sei sempre stato un artista presente nel mondo dell’arte, ma come vivi questo momento di tuo indubbio successo?

P. P. - Sono un soldato in trincea, lo sono sempre stato, continuo ad esserlo. “Io vengo in studio tutti i giorni”, come diceva Guttuso.

G. B. Tornando a parlare del tuo successo, hai qualche giovane che ti ha seguito nel lavoro, e che in futuro potrebbe essere indicato come un tuo allievo? Una volta il giovane artista andava a bottega dal maestro ...

P. P. - Ora non c'è più il giovane che viene a "bottega", perché l'artista appena esce dall'Accademia e comincia ad esporre in un paio di mostre, immediatamente, se in queste mostre trova un qualche riscontro, naviga sui binari dell'ingannevole successo. Questo è un aspetto pericoloso, perché non basta. Io ho avuto la mia copertina di un fascicolo di "Arte moderna"⁴ che ero "ragazzo", a 37 anni, grazie a Filiberto Menna, ma non persi la testa. Sapevo che questo lavoro richiede una vita. Per un giovane è importante capire che deve mantenere un certo atteggiamento, e prepararsi a spendere una vita per l'arte: noi siamo "chiamati". Vengo in studio quasi tutti i giorni, anche quelli festivi; non timbro un cartellino, è solo una necessità fisiologica. L'importante da dire a un giovane è questo: se un artista ha questa sete, ha questo fuoco dentro, allora forse qualcosa c'è. Altrimenti, come dicevi tu, ci si avvicina più alla moda, e l'unica preoccupazione è fare le cose perché possano "funzionare".

G. B. - In realtà tu dici questo, che è verissimo, anche per modestia; infatti sono testimone che aiuti tantissimo i giovani artisti, cercando di far fare loro mostre, a volte acquistando dei loro quadri. Qui segui l'insegnamento di un altro grande artista qual era Lucio Fontana che, in ogni mostra di un giovane, prendeva un lavoro.

Concludendo, risentendo che "tu vieni sempre a studio", potremmo dire che come una volta gli impiegati pubblici erano i servitori dello stato, e quindi andavano in ufficio tutte le mattine, tu vieni a studio perché sei un servitore di quella cosa che si chiama Arte? Questa volta con la A maiuscola?

P. P. - Grazie, è vero. Infatti, come ho detto prima: "io sono un umile servitore della vigna dell'arte".

⁴ AA. VV., *L'arte moderna*, 15 voll., Fratelli Fabbri Editori, Milano 1975, originariamente uscita in fascicoli settimanali.