

Pino Pinelli

È sempre difficile « parlare pittura » per la ragione semplice che la pittura appartiene, in prima istanza, al dominio della percezione e la critica al dominio della parola, del discorso verbale. Ed esiste un eccesso della percezione nei confronti della parola, del visibile rispetto al dicibile. Come ha scritto Jean Paris, in un numero recente della rivista *Change* (febbraio 1976) « le monde nous déborde, il défie de son épaisseur, de sa complexité, le registre de nos lexiques »: non basterebbe una vita a descrivere una semplice foglia, « la moindre surface ».

Un tempo, forse, poteva sembrare anche meno difficile « parlare pittura », quando la pittura prendeva a proprio modello la poesia, quando essa (la pittura) parlava di un racconto, rappresentava una favola. Quando la pittura si esprimeva attraverso un *tableau*. Ma oggi che si dà come *peinture*? Come *moindre surface*?

Con buona onestà è lo stesso Pinelli a mettersi nei nostri panni, nei panni della critica, a riconoscerne le difficoltà: in uno dei suoi scritti cita Barthes, dichiarando che « la critica non può pretendere di definire l'opera e di chiarirla, poiché nulla è più chiaro dell'opera stessa. Essa può, invece, generare un certo senso, derivandolo da una forma, che è appunto l'opera; proprio perché il rapporto tra la critica e l'opera è lo stesso che intercorre tra un senso e una forma ».

L'opera di Pinelli si colloca consapevolmente dalla parte della forma: tra i termini del « significare » e del « percepire » prende partito per il secondo, accogliendo in sé il momento della sensorialità (il vedere, il toccare) appunto come un eccesso rispetto al registro dei nostri lessici. Soprattutto nelle opere recenti, in cui la sensazione visiva coinvolge anche una sensazione tattile. Le opere sono costituite da tre segmenti rettangolari posti in serie orizzontale: su ciascuno dei segmenti il colore viene depositato mediante un aeropenna in tempi successivi e a gradi crescenti di saturazione, per cui la lettura da sinistra a destra dell'opera si accompagna a una variazione cromatica (le stratificazioni crescono appunto nel senso della lettura). Viene ampiamente sfruttata la qualità della tela senza preparazione, in modo che il

deposita sulla superficie, reagisce con le accidentalità materiche della tela, entra in relazione con esse, creando tutta una serie di stimolazioni sensoriali, tattili oltre che visive. Diversamente dalle opere precedenti, il tempo di lettura si allunga, tende a coincidere con i diversi « tempi di esposizione » che presiedono alla formazione dell'opera, cogliendo il flusso del colore (esposizione/concentrazione).

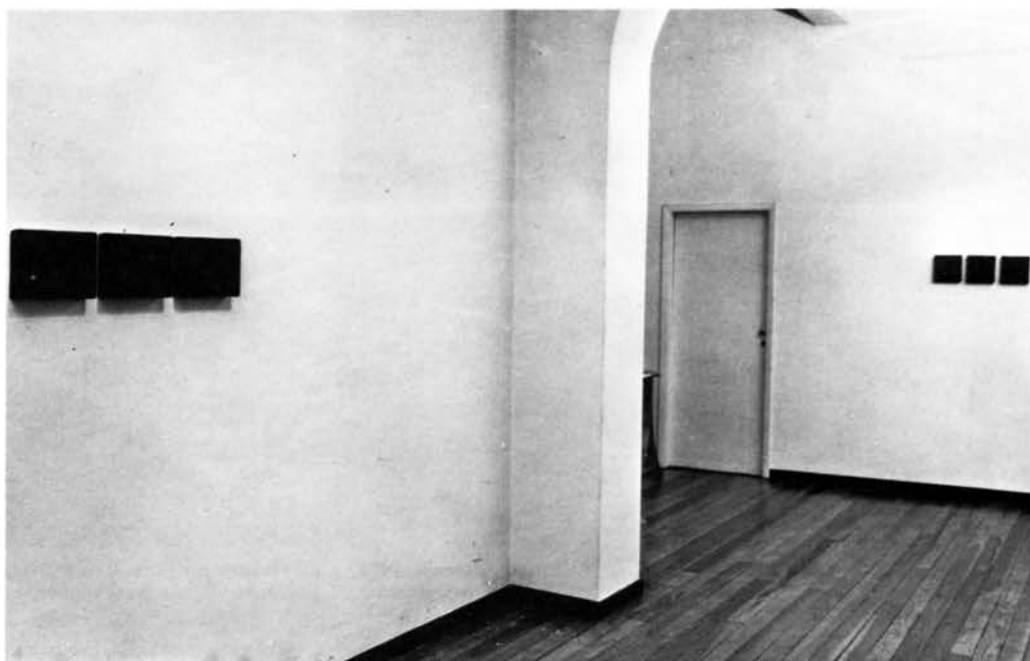
Lo sguardo presiede all'impatto tra opera e spettatore, come è tradizione in pittura, ma il coinvolgimento delle sensazioni tattili sta a indicare l'esigenza di un più diretto contatto fisico tra occhio e oggetto dell'osservazione, il riconoscimento di quell'eccesso di sensorialità che (lo si è visto) appartiene a questo oggetto primariamente fisico, materiale, che è l'oggetto pittorico: poiché il tatto (la sensazione tattile) sembra possedere una più marcata capacità di porsi in relazione con la cosa, più della stessa vista, che non può agire se non a distanza, al di fuori del contatto diretto con l'esterno. In al-

tri termini, nello spazio fortemente accorciato, che la sensazione tattile lascia tra il soggetto e l'oggetto della relazione percettiva, c'è poco posto per i processi di simbolizzazione, per le funzioni della metafora, che opera sempre sulla distanza, sulla lontananza dei termini che essa pone in relazione. La pittura, sui fondamenti approntati da Pinelli, insiste sulla propria concretezza fisica, sulla propria materialità, e nei limiti in cui non può (nonostante tutto) rifiutarsi a un senso, questo viene cercato in un rapporto di contiguità metonimica: l'opera esercita un continuo, energico richiamo a se stessa, alla propria materialità, ai propri attributi fisici, il suo essere liscia o rugosa, dura o molle, calda o fredda, e così via.

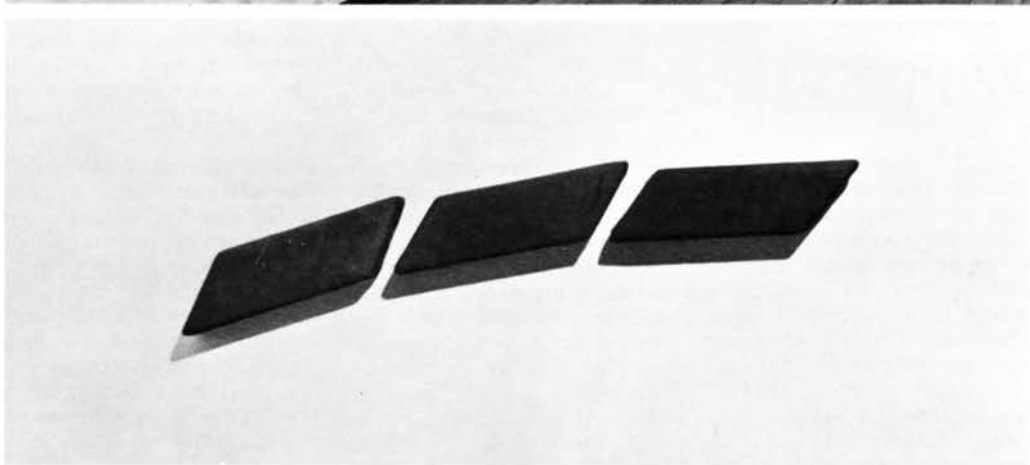
La riduzione dell'opera ai suoi dati elementari, al livello fisico dei supporti e del colore, pur rifiutando il principio della similarità, che apre la via alle interpretazioni metaforiche, è tuttavia un modo di affrontare anche un discorso più generale: questa pittura metonimica precisa ulte-

riormente la propria natura, si dà come sineddoche, in quanto propone un discorso su una totalità (la pittura come sistema) facendo concretamente il discorso su una parte, sul quadro e sulle sue relazioni interne/esterne. Per questo, la delimitazione del telaio entro una misura e una forma determinate non è considerata da Pinelli come una chiusura, bensì una scelta di campo: l'indagine si estende allora dal quadro alla parete e da questa all'intero ambiente. Nelle ultime opere, Pinelli spezza pertanto anche la serialità orizzontale e distribuisce i singoli segmenti in maniera più libera, sempre, comunque, in modo da racchiudere una porzione di parete e coinvolgere quest'ultima all'interno della struttura del quadro.

Non si tratta, ovviamente, di uno sconfinamento dalla superficie per portare il quadro nell'ambiente circostante, ma del processo inverso, di ricondurre parete e ambiente alla dimensione del quadro. E della pittura. (Filiberto Menna)



A. Raverti



Candini

Sopra: Pino Pinelli, Installazione alla Galleria La Bertesca. Sotto: Pino Pinelli, « Pittura », 1977, cm. 19,5x5,5, Milano. Le opere riprodotte sono costituite da tre segmenti rettangolari, posti in serie orizzontale. La lettura che avviene da sinistra a destra, si accompagna ad una variazione cromatica.