PINO PINELLI

ISBN 978-88-32161-04-5

A ARTE INVERNIZZI

PINO PINELLI

PINO PINELLI

Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra
Pino Pinelli. Frammentità

A arte Invernizzi Milano 20 febbraio - 6 maggio 2020

Progetto grafico
Tiziana Invernizzi, Milano

Traduzione
David Stanton, Milano; Simon Turner, Imperia

Fotografie
Bruno Bani, Milano; Mattia Mognetti, Milano; Paolo Vandrasch, Milano

Fotolito
Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

Stampa
Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

© 2020 A arte Invernizzi, Milano
© 2020 Pino Pinelli, Milano
Tutti i diritti riservati

Video
Francesco Castellani, Roma

Un particolare ringraziamento ad Alessandra Pinelli, Archivio Pino Pinelli, Milano

Si ringrazia
Nicoletta Gaetani, Daria Ghirardini, Monica Ghizzoni, Silvio Vancini

PINO PINELLI
FRAMMENTITÀ

A ARTE INVERNIZZI
VIA D. SCARLATTI 12 20124 MILANO TEL. FAX 02 29402855
INFO@AARTEINVERNIZZI.IT WWW.AARTEINVERNIZZI.IT

Introduzione

La mostra ricostruisce i tratti salienti del periodo germinale del percorso creativo di Pino Pinelli, con opere realizzate tra l'inizio degli anni Settanta e il 1987.
Il titolo dell'esposizione *Frammentità* è un omaggio a mio padre Carlo che ha sempre difeso e sostenuto il lavoro e la ricerca di Pino Pinelli e che, con grande intuizione, ha scritto il testo qui ripubblicato per la mostra personale tenutasi presso il Palazzo municipale di Morterone nel 1989.
In mostra sono presentate anche opere che hanno accompagnato la crescita mia e di mio fratello Sostene, come *Pittura G/BL VR/A* (1982), che abbiamo attivamente contribuito ad installare per la mostra del 1982 presso la galleria Artra di Milano. Sono esposte inoltre *Pittura R.BL.* esposta nel 1985 a Palazzo Dugnani nella mostra *Intelligenza dell'effetto. La messa in scena dell'opera d'arte* e *Pittura R.BL.* presentata nel 1986 alla XI Quadriennale di Roma.
Il volume, oltre alla mostra in corso, ripercorre la collaborazione quarantennale con Pino Pinelli attraverso la ripubblicazione di immagini e saggi introduttivi di precedenti cataloghi per documentare le diverse mostre che l'artista ha presentato nel corso degli anni sia in galleria sia in spazi pubblici.
Desidero ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questa mostra e di questa pubblicazione.

Introduction

The exhibition reconstructs the salient features of the germinal period of Pino Pinelli's artistic career, with works he made from the early 1970s to 1987.
Frammentità, the title of the exhibition, is a tribute to my father Carlo, who always defended and supported Pino Pinelli's work and artistic research and who, with great intuition, wrote the text, which is republished here, for the solo exhibition at the town hall of Morterone in 1989.
The exhibition also includes works that were a part of my and my brother Sostene's cultural upbringing, such as *Pittura G/BL VR/A* [*Painting G/BL VR/A*] (1982), which we actively helped install for the 1982 exhibition at Artra Gallery in Milan. There are also *Pittura R.BL.* [*Painting R.BL.*], shown in the *Intelligenza dell'effetto* exhibition at the Palazzo Dugnani in 1985 and another *Pittura R.BL.* [*Painting R.BL.*] unveiled at the Quadriennale in Rome in 1986.
In addition to the current exhibition, the book retraces the forty-year partnership with Pino Pinelli with the republication of illustrations and introductory essays from previous catalogues, documenting the various exhibitions that the artist has put on over the years both in the gallery and in public spaces.
I should like to thank all those who have helped make this exhibition and this publication possible.

Epicarmo Invernizzi



Pittura Rossa, 1973, acrilico su tela, 70x70 cm

Giorgio Verzotti
Pino Pinelli

La pittura di Pino Pinelli tiene presente le estreme propaggini della ricerca di Lucio Fontana. Un simile riferimento è già stato fatto per parlare della pittura dell'artista siciliano, ma forse non si è mai approfondita la natura di questo punto di partenza, per altro decisivo per comprendere la specificità della sua ricerca nell'ambito delle tendenze sorte negli anni Settanta. Certo, la ricerca spazialista di Fontana consegue alla volontà di aprire il quadro all'ambiente creando un'opera da percepire con tutti i sensi e non solo con quello della vista. Le declinazioni analitiche della pittura, alle quali Pinelli è stato associato da molta critica, pongono l'accento sull'aspetto mentale della ricerca artistica, mettendo in primo piano la funzione metalinguistica delle loro proposizioni. Registrano dunque uno scarto "calvinista" rispetto al Fontana "cattolico" ("barocco"), virano verso l'azzeramento dei valori emozionali che invece il maestro potenziava al massimo.

In realtà, esiste in Fontana una dialettica inesausta fra poli opposti, che lo vedono proprio agire fra le possibilità di una poetica della presenza e della sensualità e un'altra costruita sul raffreddamento emotivo. Il Fontana degli ambienti a luce nera è intimista e quasi religioso, posto che il buio e la luce di Wood costruiscono spazi di raccoglimento, spazi-ventre dove nuove forme di vita si affacciano al nostro orizzonte.

Ma esiste anche il Fontana bianco, quello dell'installazione della Biennale di Venezia del 1966, realizzata da Scarpa, quello del labirinto a Documenta 4 a Kassel, spazialità risolte nella piena luce, nella piena visibilità, che ospitano i tagli verticali e le superfici delle "Attese". Queste ultime a loro volta ci pongono di fronte ad un gesto lampante, tutto esplicato nella "chiarezza" e nell'estrema semplicità.

E inoltre esiste un Fontana tecnologico e meccanico, oggettuale, quello delle *Ellissi*, sequenze di buchi realizzati a macchina su legno smaltato, quello delle sculture ovoidali, quello dei *Teatrini*, in un certo senso quello dei *Quanta*.

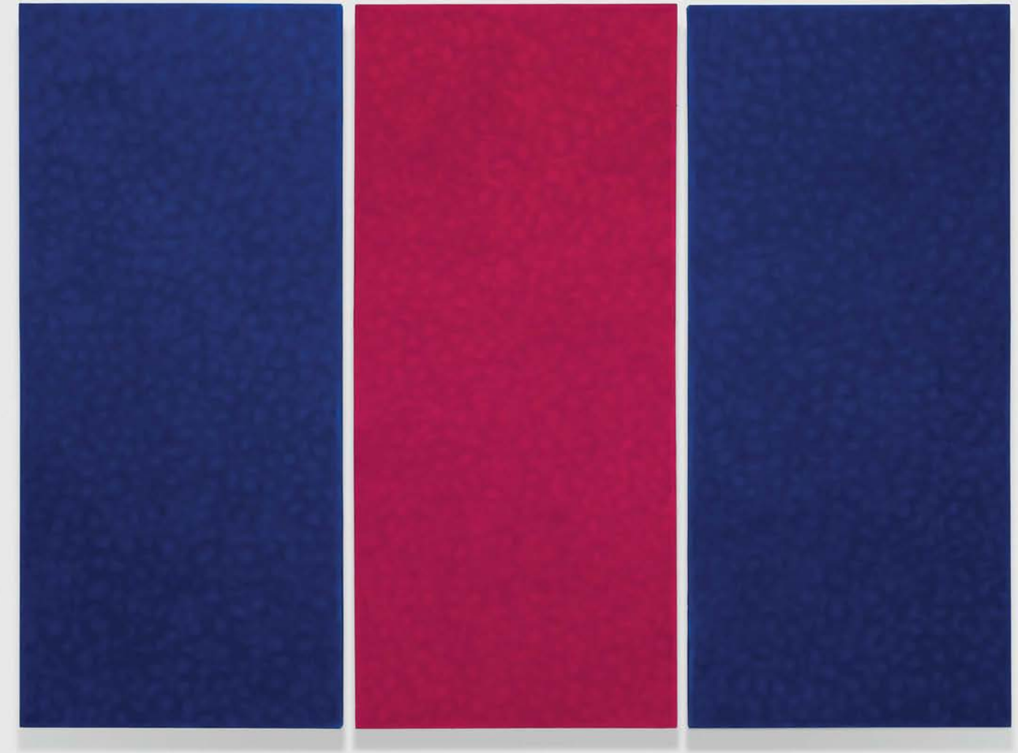
La frammentazione seriale di Pinelli trova qui un suo punto di partenza, in un guardare a Fontana che salva la sua forza intuitiva di ricercatore laico, pronto ad affacciarsi sull'imparlabile e a chiamarlo il "mistico", ma come farebbe Wittgenstein.

Esiste del resto una tradizione, un lascito di Fontana rintracciabile nelle ricerche che gli sono succedute. Da un lato, negli Stati Uniti, l'innegabile influenza, ancorché tutta da studiare e ben dimostrare, su Dan Flavin e le sue installazioni di luce/colore per mezzo del neon. Dall'altra, in Europa, la destrutturazione del quadro-codice, la sua apertura agli spazi fenomenici, agli ambienti reali, conseguente alla messa in discussione dell'opera come assioma aprioristico. Tale discesa dell'Assoluto dall'alto dei cieli (della teoria o della mistica) verso il basso dei fenomeni prende piede con Azimut/Azimuth e con Lo Savio in Italia, col Gruppo Zero in Germania, che dichiara una ascendenza fontaniana, col quale del resto espone, e passa indirettamente per le ricerche più tarde di Imi Knoebel, Heimo Zobernig in Germania o Gerwald Rockenschaub in Austria. Con gli ultimi due siamo già oltre la generazione di Pinelli, a testimonianza della

validità di una ricerca, con il primo siamo invece fra contemporanei, simile si fa comunque l'intensità della ricerca, sempre più mentale, e la nuova definizione del suo ambito, non più lo spazio fenomenico ma lo spazio istituzionale.
La frammentazione del testo pittorico in Pinelli, la destrutturazione del piano in Knoebel, almeno all'inizio della loro ricerca, non avvengono nell'empireo degli assiomi ma neanche nel mondo basso degli eventi esperibili, piuttosto in una dimensione intermedia, quella astratta degli spazi codificati del sistema dell'arte, nel "white cube", nelle gallerie e nelle sale dei musei. *Mentale* infatti in questo contesto significa prima di tutto debitore di Marcel Duchamp, il comune spostamento da un'arte puramente "retinica" significa non il suo aprirsi ai sensi ma il suo rinchiudersi nella mente, il suo farsi atto del pensiero.
Non va dimenticato poi che Pinelli opera nell'epoca della dichiarata ed effettiva "morte dell'autore". In quell'importante saggio scritto nel fatidico 1968, Roland Barthes propone due osservazioni che sia pure riferite agli scrittori si attagliano perfettamente al lavoro del pittore. La prima: "il linguaggio conosce un 'soggetto', non una 'persona', e tale soggetto, vuoto al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce, è sufficiente a far 'tenere' il linguaggio, cioé ad esaurirlo".
Il pittore in effetti si limita ad enunciare i fattori su cui si basa il linguaggio della pittura, i protocolli nei quali si articola e gli ambiti in cui questo sfocia. Il "soggetto" qui non è altro che una delle componenti del sistema di segni analizzato, l'operatore messo a fuoco tanto quanto i suoi strumenti tecnici, il suo linguaggio, i luoghi deputati in cui si esprime. La cosiddetta pittura-pittura non è altro che questa scomparsa dell'autore/persona in favore del soggetto/operatore di linguaggio.
Barthes faceva risalire la morte dell'autore a Mallarmé, via Proust e i Surrealisti. A noi viene facile ribadire: Duchamp, Fontana, il Minimalismo, le tendenze concettuali e metalinguistiche variamente etichettate.
La seconda osservazione: "per lui (lo scrittore, il pittore nel nostro caso) la sua mano, staccata da qualsiasi voce, guidata da un puro gesto di inscrizione (e non di espressione), traccia un campo senza origine - o che per lo meno non ha altra origine che il linguaggio stesso, ovvero proprio ciò che rimette costantemente in discussione qualsiasi origine". Fuori dal regime dell'espressione e dell'espressività, che smettono di essere criteri qualitativi in arte proprio ai tempi di Pinelli, ogni atto linguistico diventa una ri-fondazione, ogni gesto rimette al mondo il mondo, negando l'ipotesi stessa di un'*arché* e di un *telos*, di un'origine e di una finalità uniche e accertate. Il gesto, l'atto, si ripetono cortocircuitando il tempo diacronico dello storicismo, e ogni volta aprono alla messa in questione del linguaggio e delle sue funzioni in un determinato contesto, storicamente e culturalmente dato.
All'inizio degli anni Settanta l'artista individua come punto di partenza il monocromo inteso come una delle icone moderniste più gravi di conseguenze, e nella sua messa in discussione il proprio spazio specifico di intervento. La ridiscussione a cui Pinelli sottopone il monocromo come istanza concettuale verte, come abbiamo accennato, sulla sua sottrazione al mondo degli assiomi e sulla sua forzata messa in contiguità col mondo dei fenomeni. Il trattamento uniforme di un unico colore sulla tela viene contraddetto dall'artista con la nebulizzazione della materia pittorica, cioè con la sua stesura sulla tela tramite l'areografo (l'aeropenna) che consente da un lato l'azzeramento del tratto distintivo come attestato di una soggettività riconoscibile, e dell'altro una saturazione non uniforme della superficie, che si ritrova costellata di aloni di diversa forza cromatica. A questa trasgressione del monocromo agita dall'interno dei suoi stessi codici si accompagna l'evocazione di figure geometriche a loro volta puramente intuitive, non euclidee. Nei primi quadri queste figure vengono rappresentate, stanno al centro della tela come forme elastiche e/o legate alle irregolarità della mano che le delinea. Più tardi, in forma di rettangoli o quadrati essi si sovrappongono quasi interamente alla superficie reale del quadro. Atto come si vede già eminentemente concettuale, la scelta definisce la superficie come territorio operativo e non più come schermo/luogo della rappresentazione.
Un'opera del 1973 intitolata *Pittura R* esibisce ai margini della tela un bordo bianco ed asseconda la funzione di cornice, ma il suo andamento è irregolare: in basso a sinistra si allarga e invade la zona toccata dalla pittura, che per reazione si spande e occupa la porzione di bordo opposta, a destra, squilibrando la compostezza del quadrato. Il quadro è definito a partire dalle sue connotazioni linguistiche di base, fin dall'inizio, e ciò avviene tramite non l'osservanza ma la trasgressione dei codici. Il lavoro di Pinelli verte infatti in gran parte su una retorica di negazione, di rigetto, che letteralmente ritiene i codici per farli funzionare in modo diverso, o nuovo, che mette a rischio la codificazione stessa così come viene ereditata.
Da queste opere di esordio nasce, per coerente sviluppo, l'opera maggiore di Pinelli, che si fonda sulla frattura del monocromo, sulla frantumazione fisica del suo corpo, sulla resa della sua unicità alla pluralità dei frammenti.
Ripensiamo alla genealogia a cui abbiamo accennato, a Milano e al "dopo Fontana": Castellani, Colombo Bonalumi e Dadamaino intervengono sulla superficie per portare la tridimensionalità nella bidimensione, per inscrivere nel piano ciò che lo trascende ed esplode. L'intervento tocca la fisicità del supporto e lo apre alle interferenze della luce ambientale (dunque dei fenomeni) che ne farà un corpo sempre uguale e sempre diverso ad un tempo.
Piero Manzoni propone con gli *Achromes* superfici finite, ma che potrebbero essere infinite essendo indici di una dimensione ulteriore.
L'arte di Pinelli si sviluppa da queste premesse e lavora ad un tempo ad ambedue queste istanze, tangibilità dell'intervento nel corpo dell'opera e suo marcato rilievo mentale. Vediamo meglio.
La frattura del monocromo procede attraverso la frammentazione della superficie in elementi modulari, prima in serie orizzontali di tre moduli identici, numero forse considerato necessario e sufficiente, come si vede in *Pittura*, 1976, qui esposta in mostra. In seguito le serie si fanno più numerose e in disposizioni più libere della semplice linearità. La negazione dell'unicità serve a sottolineare la fattualità della pittura, il suo essere frutto di un lavoro manuale, di una costruzione, termini su cui l'artista insisterà sempre. D'altra parte, la serie di tre o più elementi estremizza l'idea di Manzoni di una possibile proliferazione infinita che l'opera si limita, ponendosi, ad indicare.
Ogni frammento della pittura di Pinelli avrà sempre inscritta questa doppia natura, sarà ad un tempo il "senso" e la sua "cucina", per usare ancora termini barthesiani.
L'artista si occupa della costruzione del telaio, che diventa poi una struttura di legno più

liberamente conformata, e della sovrapposizione di tela di comune tessuto ad altra tela di flanella non preparata. Fra le due, una sottile superficie di gommapiuma dà al manufatto terminato l'apparenza della morbidezza. Il colore si deposita sulla tela col ricorso all'aeropenna, grazie a una serie di gesti neutri interessati al puro saturare, al semplice ricoprire (che subito irrigidiscono ogni effettiva morbidezza), dove le variazioni cromatiche dipendono unicamente dal numero delle stratificazioni, all'interno di un puro enunciare e al di fuori da ogni espressività.
Il colore va "oltre" il colore stesso, perché le stratificazioni continue fanno "crescere" il tono cromatico (parole dello stesso Pinelli) fino a raggiungere gradazioni scure e toni di grigio ambigui, perché emanano riflessi azzurri. Il colore è grigio perché raccoglie in sè tutti i colori, realmente e metaforicamente. Il colore infine visualizza, per via di stratificazioni, ogni accidentalità della tela non preparata, sottolineandone la natura materiale e insieme di matrice del linguaggio.
La frattura del monocromo produce immediatamente alcune conseguenze decisive: nega l'autorialità negando l'integrità dell'opera, la rende indice del suo stesso tempo di realizzazione, puro attestato di una costruttività priva di ogni eroismo, e innesta nello spazio un ritmo visivo in cui l'opera stessa, il suo senso, si identifica. Si diceva negli anni Settanta: l'opera è quello che è, dice quello che dice. Proprio queste opere però testimoniano che un'altra funzione è attivata, e succedeva già con Fontana, Rothko, Klein. La funzione, se non è più quella di rappresentare, non è neppure quella di semplicemente essere, ma piuttosto quella di alludere, o per meglio dire, di *indicare*.
La frattura del monocromo, cioè la discesa dell'Assoluto fra noi, è interamente questa apertura alla funzione di indice che l'opera assume, indice di una dimensione altra, che non si può dire né tacere, perché lavora al di sopra dei linguaggi. Abbiamo detto che quest'apertura è relativa, nel caso di Pinelli, agli spazi codificati dell'arte, aggiungiamo adesso che l'opera vi si inserisce come deflagrazione dei suoi stessi limiti, come piccola catastrofe portatile, o come anomalia, che ogni volta ridiscute il sistema in cui è inserita.
In questa complessa operazione di rimessa in questione dei postulati della pittura modernista Pinelli ovviamente non è solo. Fatto salvo il precedente di Ellsworth Kelly e della pittura americana "hard edge", la generazione di Pinelli in Europa si cimenta, nei momenti più radicali di tensione, proprio nel superamento dell'integrità dell'opera dipinta.
Alan Charlton in Gran Bretagna parte da premesse simili per dissezionare le superfici in elementi seriali, sempre cromaticamente definiti all'interno della gamma dei grigi. Il gruppo Support-Surface e in particolare Louis Cane in Francia liberano la tela dal telaio e la dispongono nello spazio in modalità non convenzionali. L'opera interferisce fisicamente con lo spazio in modo pregnante, lo spazio stesso, il muro, entrano nel processo di significazione innestato dall'opera.
Se il limite di una tela è il suo bordo o la cornice, Pinelli con opere come *Pittura GR*, 1977, esposta in questa mostra, ha realizzato un'opera che è, propriamente, la resa visiva del limite, un'opera che è il suo proprio bordo. Quattro segmenti angolari contornano, catturano una porzione di parete che viene a identificarsi con la definizione in negativo della superficie del quadro, dello spazio della pittura, qui chiamata in causa a partire dalla sua mancanza, o grazie ad essa.

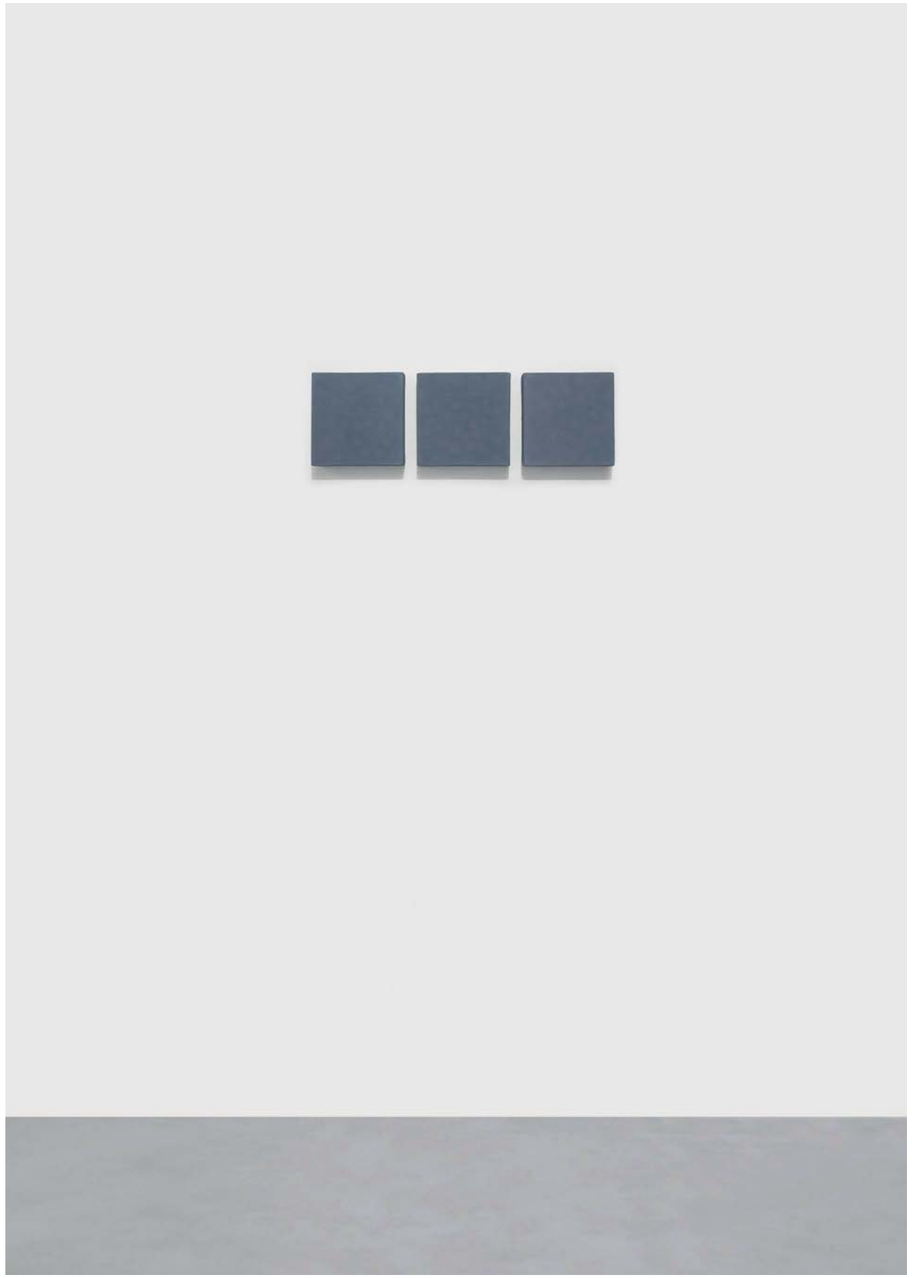
Pittura B.R.B., 1975, acrilico su tela, 202x270 cm



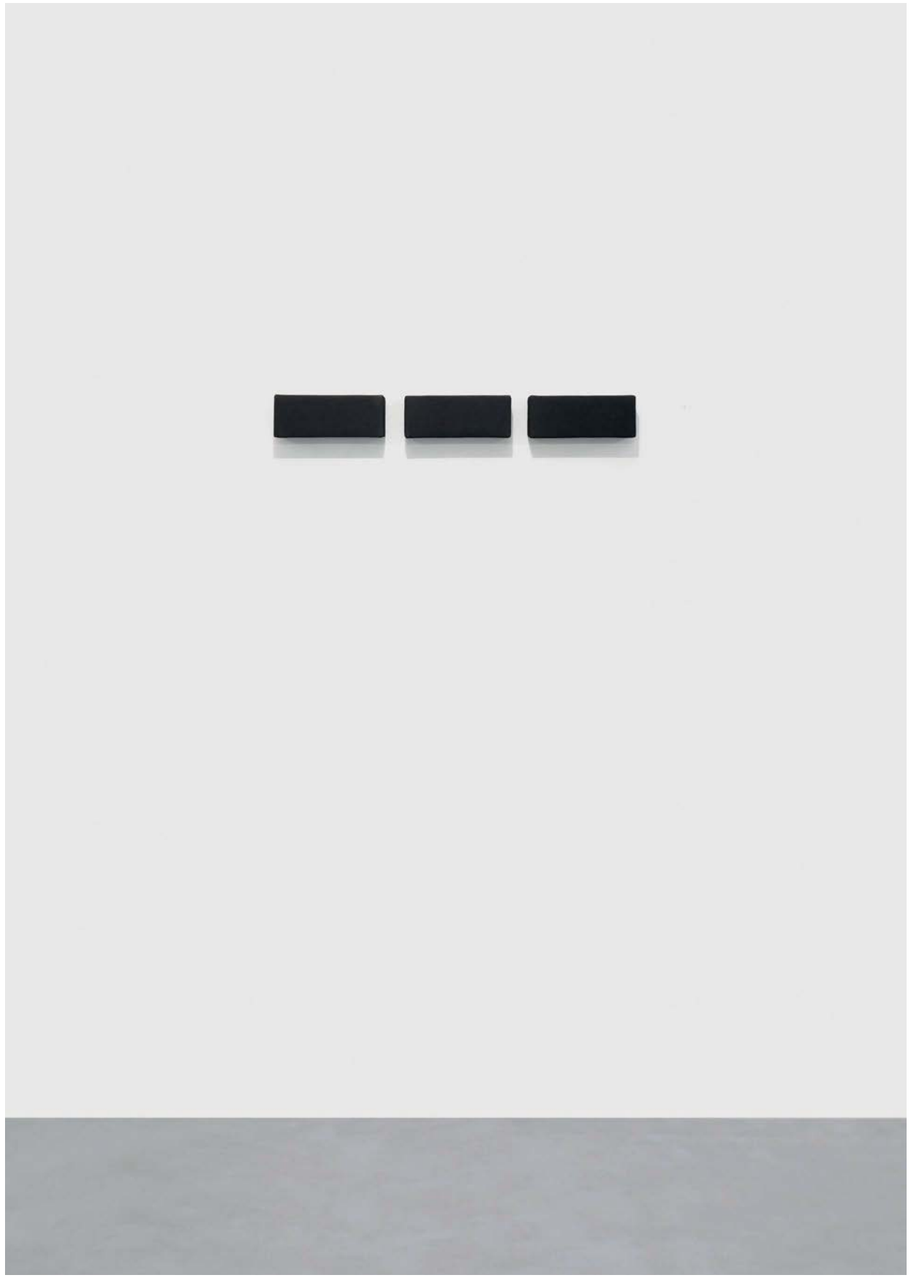
Come diceva Filiberto Menna, l'opera diviene elemento di un discorso metonimico sulla pittura, ed esiste perché il quadro, una totalità, è dato come mancante. Una simile opera teatralizza, se vogliamo, un intero processo mentale, mette in scena in un'esemplare sintesi di senso l'idea e l'intenzione che sta dietro a tutto il lavoro del pittore.
Vediamo un manufatto estroflesso dal piano della parete, che rimemora un postulato linguistico, il quadro-codice, vale a dire un'astrazione. E d'altra parte vediamo la virtualità che quest'opera indica come suo divenire o programma (l'apertura allo spazio/alterità) nella fisicità tangibile del muro, di cui la porzione considerata non smette evidentemente di essere parte.
L'apertura è annunciata fin dalla struttura del lavoro, le opere che sono seguite si sono fondate sulla frantumazione come tramite per una poetica di relazioni fra elementi interni al linguaggio pittorico così articolato (i segmenti fra loro) e fra essi e lo spazio.
Col passare del tempo, i segmenti si sono moltiplicati, abbiamo detto, al di là della strutturazione in tre elementi; la loro conformazione si articola in figure minimamente complesse, segmenti con un lato arrotondato, o angolari o originati dall'inserzione di due elementi diversi. I segmenti "conquistano" il muro nel senso che impongono la loro presenza di elementi portanti, per esempio delineando traiettorie sviluppate diagonalmente e capaci di potenziare la portata dinamica che innestano nello spazio bidimensionale del muro. Oppure si dislocano molto in alto sulle superfici ambientali, e si sdoppiano in serie gemelle disposte agli angoli superiori delle sale espositive.
La pittura diventa funzione di un'indagine spaziale che dinamizza le superfici toccate dall'intervento, che costruisce percorsi, andamenti, indica direzioni, allude a margini e confini e dunque a virtuali scompaginazioni e riassestamenti ambientali.
Ciò si manifesta fin dall'inizio, col creare una pittura che scambia alcune delle sue caratteristiche decisive con la scultura. Nata da un fare concreto (pensare è fare e fare è pensare, è un po' il motto dell'artista) l'opera dipinta viene sospesa nella dimensione ambigua del bassorilievo, sulla soglia fra due identità canoniche. E d'altra parte l'apertura allo spazio non avviene, non può avvenire, solo sulla dimensione del piano. La pittura ha un corpo plastico, attestato dall'atto costruttivo su cui si fonda, che si offre alla percezione. Nel 1974, Pinelli aveva realizzato due quadri in pelle di daino, che l'osservatore era invitato a toccare.
È però con l'avvento del colore che la presenza al senso di cui parliamo si manifesta completamente. Non più negato nell'uniformità dei grigi, dall'inizio degli anni Ottanta il colore appare nella sua viva funzione emozionale, sia pure regolata dalle combinazioni fra fondamentali e complementari. Si veda la spettacolare *Pittura G/BL VR/A* del 1982, in mostra: presentata in un gran numero di coppie bicrome articolate sui rapporti fra i colori fondamentali giallo e blu e sui complementari verde e arancione, questa grande disseminazione sembra raffigurare un'esplosione cromatica che si estende su tutta la parete figurando un movimento dal centro propulsivo verso i margini.
Di fronte all'imparlabile alluso e dislocato nel suo al-di-là (del linguaggio), nell'al-di-qua abbiamo, del linguaggio, uno spumeggiare vitalistico, e un ritorno del senso che si identifica col suo stesso farsi, materialmente, fisicamente: gli spessori dei manufatti, le incidenze di luci e ombre, la tela e il suo corpo, il colore e la sua forza. Sulla parete si disegnano insiemi di elementi diversi che

formano costellazioni, o all'opposto serie di elementi simili posti in allineamenti andamentali carichi di dinamismo, per cui la parete stessa diventa territorio di scorrimento di energia. Vediamo in mostra *Pittura R.BL.* del 1985 e un omonimo lavoro dell'anno seguente, dove i segmenti rossi e blu, grammaticalmente disposti in allineamenti separati delineano tuttavia traiettorie di ricomposizione di figure geometriche. La *Pittura R.BL.* del 1986 pone invece in relazione un elemento ovale blu con una congerie di segmenti rettilinei rossi posti a ventaglio alla sua sinistra come segni dinamici, ma non si saprebbe dire se quei raggi si stiano avvicinando a quel nucleo blu o se ne stiano allontanando. E se la *Pittura 86* presenta una segmentazione curvilinea, una sorta di cifra stilistica per Pinelli, la più complessa *Pittura GR* del 1987 "scatta" sulla parete disegnando una curva ascensionale decisa, composta da coppie di scattanti segmenti ad angolo acuto. La stessa decisione vediamo organizzare l'andamento circolare di *Pittura*, e della molto simile *N.R. Pittura*, entrambe del 1987 e fornite di segni uncinati, aggressivamente rivolti all'esterno dello spazio che disegnano. All'opposto, prevale la compostezza nei tre "trittici" tutti denominati *Pittura 87*, due frammenti rettangolari blu e un ovale fra loro, giocati però sulla variazione dei formati e del colore, che negli ovali muta dal blu al rosso al giallo.
Nel corso degli anni Ottanta e Novanta Pinelli definisce i segmenti pittorici come scaglie, come l'idea di traccia pittorica concretizzata nel manufatto colorato posto a fior di parete. Quest'ultima diviene la superficie del quadro/foglio amplificata a dimensione ambientale e la pittura, le funzioni del suo linguaggio, si articola anch'essa per amplificazione.
Sorte non diversa tocca al carattere interamente manuale dell'operazione, che accentua quel carattere vitalistico del fare a cui accennavamo sopra.
Ora l'operazione si identifica quasi totalmente in un manipolare (che ancora richiama il lavoro dello scultore, *ça va sans dire*) che parte dalle polveri industriali mescolate ad acqua e colla conformate e poste poi ad essiccare per lungo tempo. Il modulo assume l'aspetto di un frammento di materia che reca evidenti le tracce della manipolazione, tradendo in fondo l'idea stessa di modularità. Ogni elemento si trova ad essere infatti diverso dagli altri, pur nell'uniformità del trattamento. Ma siamo con questi esiti ad un'altra stagione creativa, a un'altra storia da raccontare.
Le tracce dichiarano la loro appartenenza alla gestualità, sembrano impronte di dita, segni di una presenza cui rimandano quasi con ironia, e nello stesso tempo il loro articolarsi lungo il piano, parallelamente o perpendicolarmente ad esso, fino a saturarlo di schemi ordinati, è segno del pensiero che sovrintende alla processualità.
Il trattamento pittorico della superficie accentua il carattere percettivamente ambiguo tipico dell'opera di Pinelli. I manufatti sembrano morbidi e soffici, e sono invece rigidi, le superfici scabre, come pietre di lava, è stato giustamente notato. Pietre artificiali, dove l'artificio viene sottolineato dal ricorso ai colori squillanti. Manualità e colore del resto sono chiamati in causa con la funzione di opporsi all'istanza normativa, assiomatica, che il lavoro stesso, dandosi come frantumazione, sempre rende presente.
Un gruppo di lavori della metà degli anni Novanta testimonia di questa dialettica sempre allertata in modo anche più dichiarato, dato che uno schema geometrico latente si auto-esibisce con una certa decisione. In alcuni dittici rettangolari uno dei bordi laterali viene estroflesso e genera una

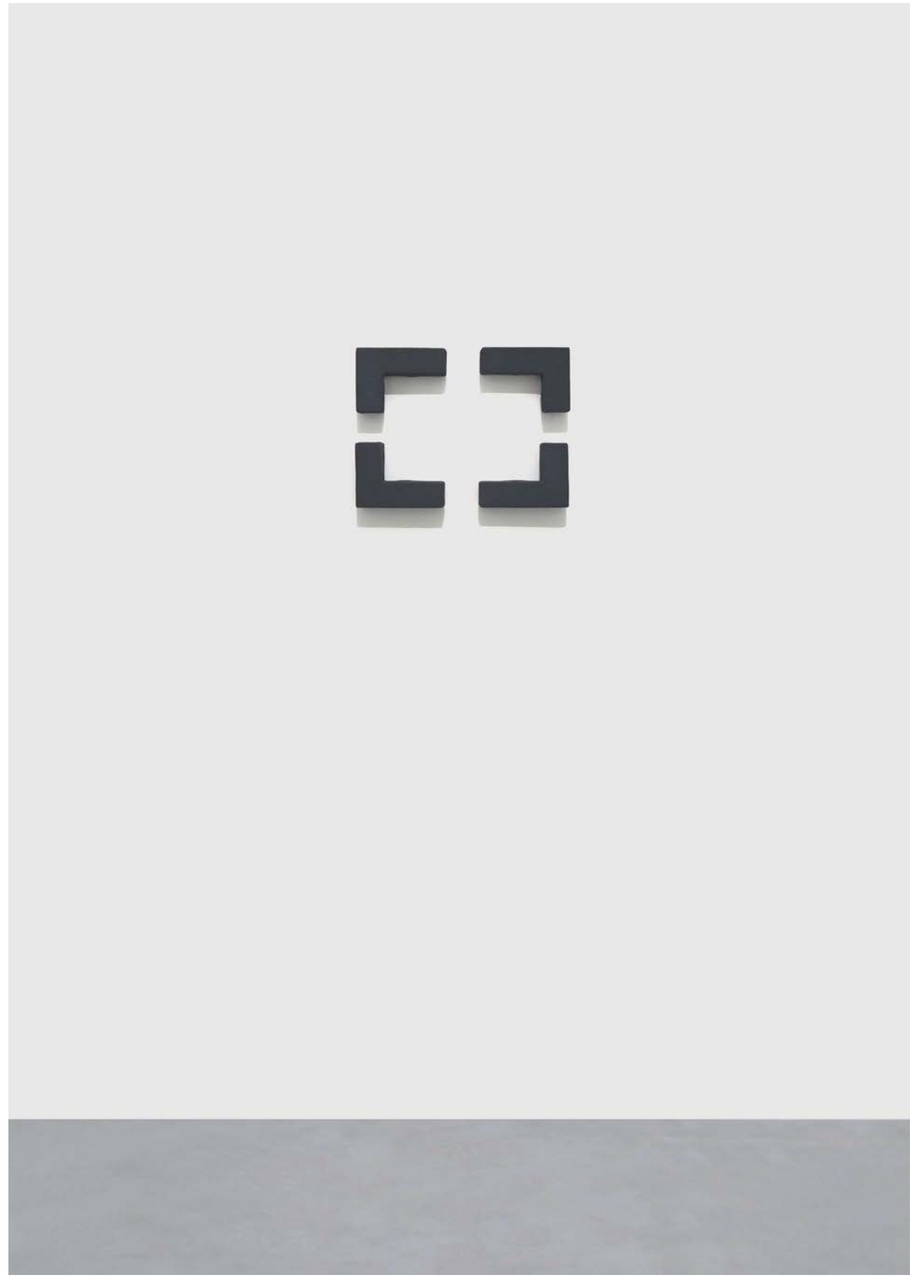
piegatura verticale. Essa evoca il bordo rigido del quadro-codice che il lavoro evidentemente incorpora come parte di sé ma con cui subito innesta un rapporto di negazione reciproca. Quel quadro si presenta infatti spezzato in due entità speculari che, da sole, contrastano con ogni ipotesi di unità, dove ovviamente l'unità, l'Unico, vale come postulato ideologico.
Una simile dialettica nei lavori più recenti di Pinelli non fa che accentuarsi, intensificando anche il carattere che ciascun elemento comporta. Il modulo accentua la sua natura di manufatto dall'aspetto quasi organico, perché palesemente elaborato manualmente, e però definito con colori squillanti al punto da porre per prima cosa la forza della loro artificiosità. Gli elementi che compongono gli insiemi si dispongono alla parete secondo andamenti dinamici, di solito circolari, che alludono ad un andamento proliferante, invasivo dello spazio. Il loro formato però assume una struttura dal forte risalto geometrico, la figura della croce compare perentoria in molti di questi esiti. D'altra parte, ogni accenno normativo viene relativizzato, posto a confronto con l'energia del colore che nelle ultimissime opere interviene direttamente sulla superficie della parete toccata dalla presenza dei moduli.
Con questa estrema risoluzione il processo di apertura allo spazio trova un avanzamento decisivo in quanto chiama in causa direttamente l'unico elemento che fino ad ora era rimasto per così dire "incriticato", il muro. Resa da passivo ricettore elemento significante nel processo formativo fin dalle prime operazioni, ora la parete entra in primo piano come fattore di accentuazione dell'energia insita nell'opera "già da sempre" esplosa.
Il rapporto si articola all'interno di una correlazione rigorosa fra valori, per cui il colore del muro sarà sempre lo stesso dei moduli, in un rapporto appunto di mutua accentuazione. Lo spettatore è ora letteralmente al centro di un quadro che da tempo si è irrimediabilmente scompaginato nella sua struttura, accentuando quasi teatralmente il proprio dispiegarsi emozionale ed energetico. La dimensione mentale fonda un nuovo e definitivo connubio con la sensorialità, espresso a partire da un principio dialettico rigoroso, che non per questo rende l'avanzamento dell'opera verso lo spazio meno dirompente e radicale.



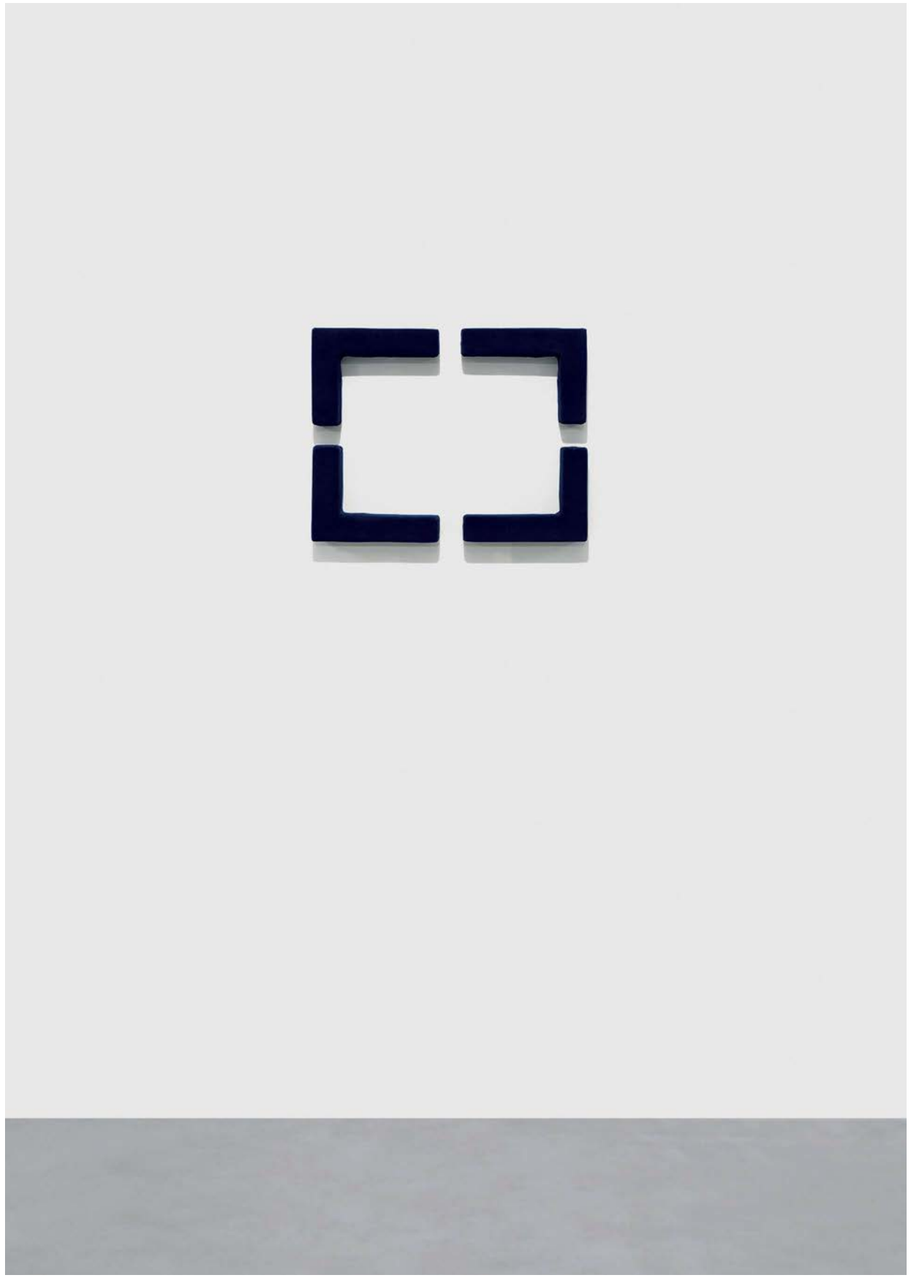
Pittura G, 1975, tecnica mista, 18x60 cm



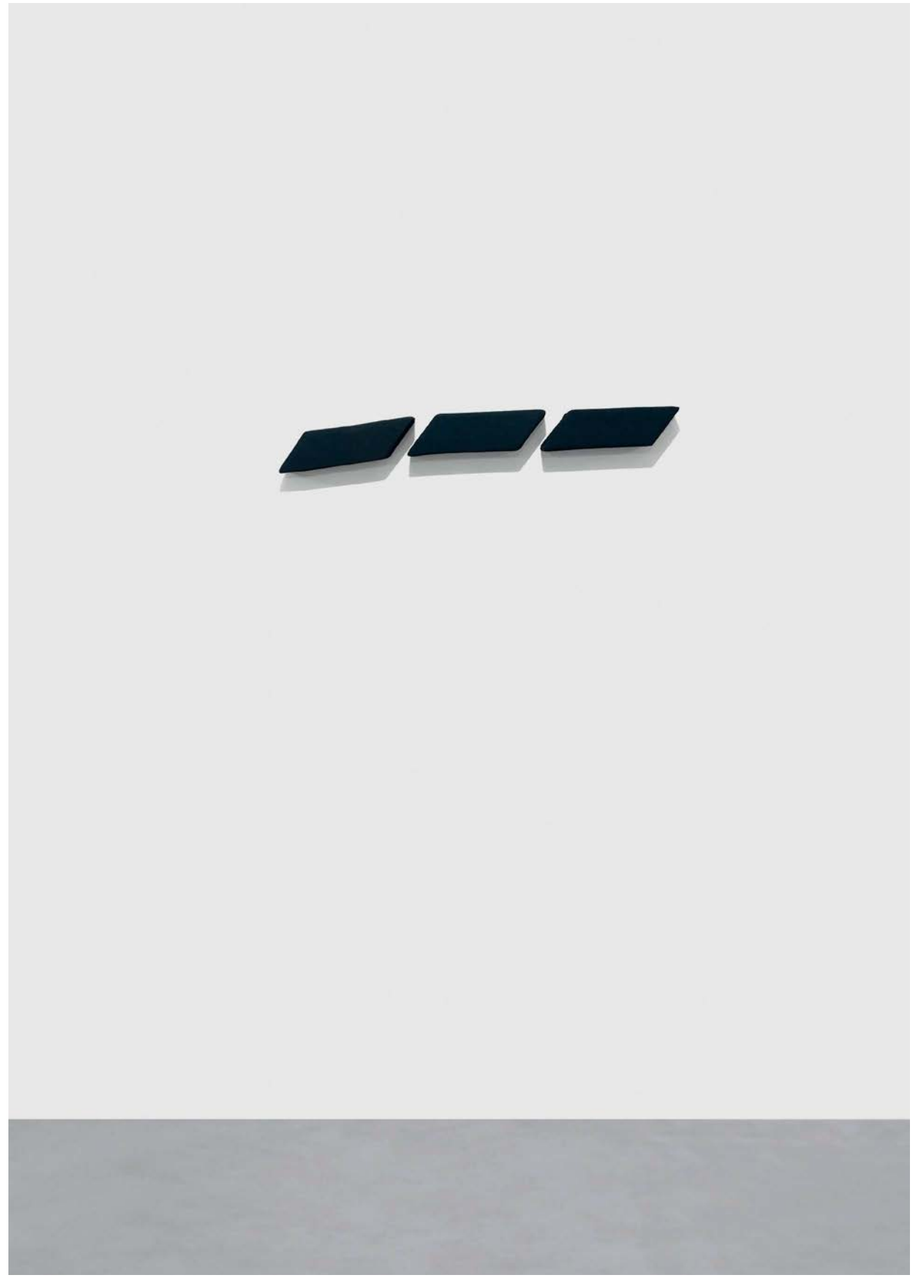
Pittura, 1976, tecnica mista, 8x70 cm



Pittura 1976, 1976, tecnica mista, 30x38 cm



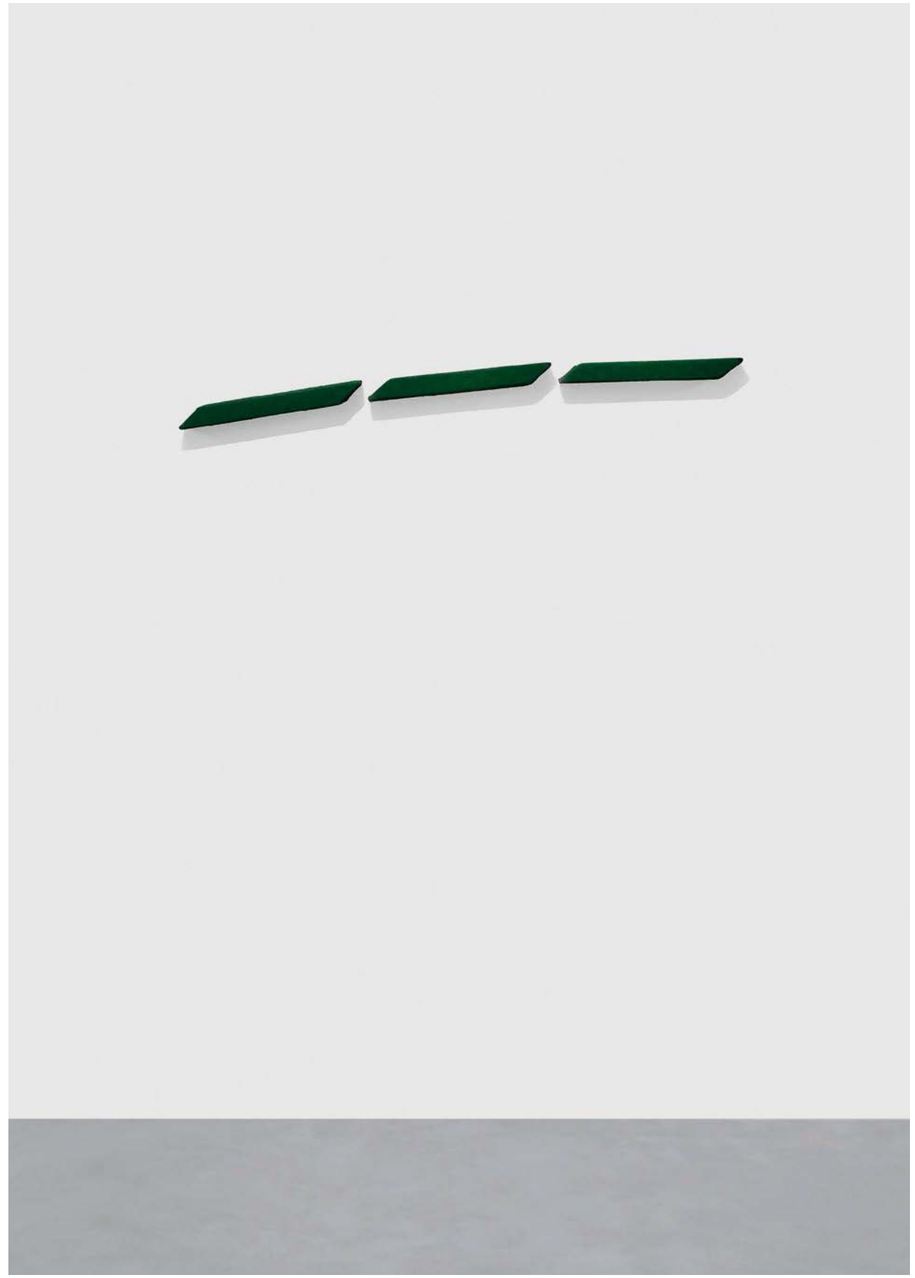
Pittura GR, 1977, tecnica mista, 33x43 cm



Pittura, 1977, tecnica mista, 8x70 cm



Pittura, 1977, tecnica mista, 30x45 cm

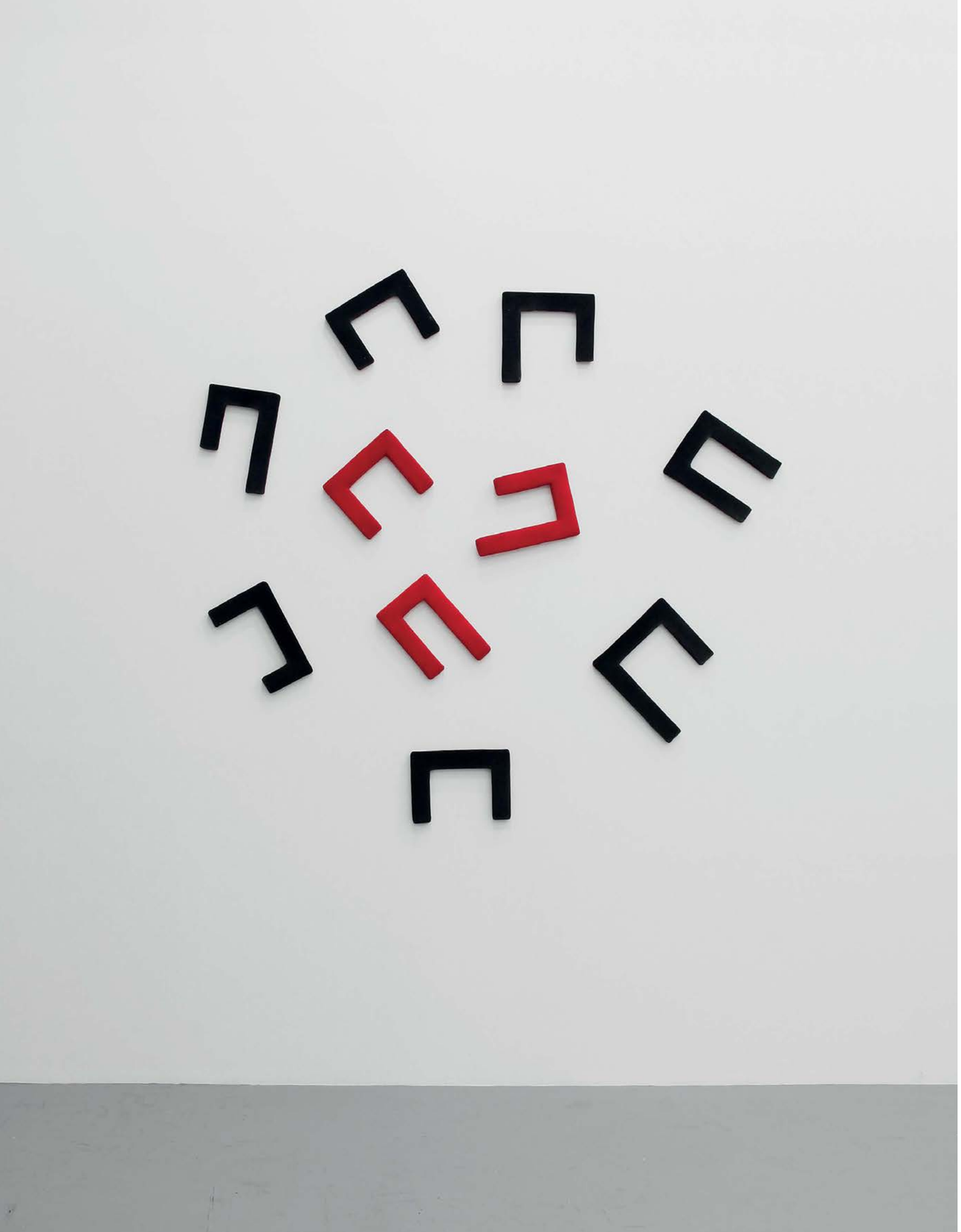


Pittura V, 1981, tecnica mista, 4x30,5 cm

Pittura G/BL VR/A, 1982, tecnica mista, dimensioni variabili

Pittura GR, 1987, tecnica mista, dimensioni variabili





Giorgio Verzotti
Pino Pinelli

Pino Pinelli's painting takes into account the extreme derivations of Lucio Fontana's artistic research. Similar references have already been made when talking of the Sicilian artist's painting, but perhaps the nature of these origins has never been studied in depth. And yet it is decisive for understanding specific aspects of his research in the currents that formed in the 1970s. Fontana's spatialist research came from a wish to open up the picture to its surroundings by creating a work that could be perceived with all the senses and not just with that of sight. The analytical variations of painting, to which Pinelli has been associated by many critics, puts the emphasis on the mental aspects of artistic research, focusing on the metalinguistic function of their propositions. They thus register a shift that is more Calvinistic, one might say, than Fontana's Catholic ("baroque") form, moving towards the elimination of emotional values that Fontana, on the other hand, heightened in the extreme.
In Fontana there is indeed an inexhaustible dialectic between the extremes, in which he works between the potential offered by a poetic vision of presence and sensuality, and another that is based on a damping of the emotions. In his black-light environments, Fontana is intimate and almost religious, given that the darkness and black light create spaces of meditation - space-wombs in which new forms of life look out over our own horizons.
But there is also the white Fontana – that of the installation made by Scarpa at the 1966 Venice Biennale, that of the labyrinth at 4. Documenta in Kassel, *spazialismo* resolved in full light, in full visibility, containing the vertical cuts and the surfaces of the Waitings. In their turn, the latter place us before a glaring gesture, all expressed in the form of clarity and extreme simplicity.
And there is also a technological, mechanical Fontana that is object-based, as in the *Ellipses* - sequences of machine-made holes on enamelled wood, of ovoid sculptures, of the *Little Theatres* and, in a certain sense, that of the *Quanta*.
Pinelli's serial fragmentation has its starting point here, with an eye on Fontana, preserving his intuitive power as a lay researcher, ready to face up to the unspeakable and refer to it as "mystic", but in the way that Wittgenstein would do.
There is, after all, a tradition, a legacy of Fontana that can be found in the studies that came after him. On the one hand, in the United States, there was his undeniable influence, even though yet to be studied and fully demonstrated, on Dan Flavin and on his installations of light and colour created by neon. On the other hand, in Europe there is the deconstruction of the picture-code, its opening up to phenomenal spaces and real environments, which emerged when the work as an aprioristic axiom was brought into question. This descent of the Absolute from the heavens on high (of theory or mysticism) towards the depths of phenomena took hold with Azimut/ Azimuth and with Lo Savio in Italy, with the Group Zero in Germany, which declared its ancestry in Fontana, with whom they exhibited, and indirectly with the later studies of Imi Knoebel and Heimo Zobernig in Germany and Gerwald Rockenschaub in Austria. The last two already take us beyond Pinelli's generation, testifying to the validity of his research. With the first of these, on

N.R. Pittura, 1987, tecnica mista, 140x190 cm

the other hand, we are among his contemporaries, and the intensity of the research is similar and increasingly mental, and the new definition of its scope is no longer phenomenal space but rather institutional space.

The fragmentation of the pictorial text in Pinelli, the deconstruction of the plan in Knoebel, at least at the beginning of their research, came about neither in the empyrean of axioms nor in the low world of events that can be experienced. Rather, they emerged in an intermediate dimension – in the abstract encoded spaces of the art system, in the "white cube", and in galleries and museum rooms. *In this context, "mental"* primarily means being in debt to Marcel Duchamp, the general shift from a purely "retinal" art means not opening up to the senses but rather closing within the mind, and becoming an act of thought.

It is worth recalling that Pinelli was working at a time when the effective "death of the author" had been declared. In an important essay written in the fateful 1968, Roland Barthes put forward two observations than, even though they referred to writers, are perfectly suited to the work of the painter. The first: "language knows a 'subject', not a 'person', and this subject, empty outside of the very speech-act that defines it, suffices to 'hold' language, i.e., to exhaust it".

In effect, the painter limits himself to expressing the factors on which the language of painting is based, the protocols in which it unfolds, and the areas into which it flows. The "subject" here is none other than one of the components of the system of signs that is analysed, with the focus as much on the operator as on his technical instruments, his language, and the places where he expresses himself. So-called painting-painting is simply this disappearance of the creator/person in favour of the subject/operator of the artistic language.

Barthes traced the death of the creator back to Mallarmé, by way of Proust and the Surrealists. It is easy for us to reaffirm Duchamp, Fontana, Minimalism, and the variously labelled conceptual and metalinguistic currents.

The second observation: "For him (the writer – in our case the painter), the hand, detached from any voice, guided by a pure gesture of inscription (and not of expression), traces a field without origin – or one that, at least, has no origin other than language itself, which is what constantly calls into question all origins". Away from the regime of expression and expressiveness, which cease to be qualitative criteria in art just at the time when Pinelli was working, every linguistic action became a new foundation, every gesture returned the world to the world, negating the very idea of an *arché* or a *telos*, of a unique and established origin and purpose. The gesture, the act, are repeated, short-circuiting the diachronic time of historicism, and on each occasion they bring into question the language and its functions in a particular historical and cultural context.

In the early 1970s, the artist saw his starting point in monochrome, as one of the most modernist and most consequential icons, and in bringing his particular area of work into question. As we have seen, Pinelli's reconsideration of monochrome as a conceptual assertion concerns its removal from the world of axioms and its forced connection to the world of phenomena. The artist contradicts the uniform treatment of a single colour on the canvas by nebulising the paint. In other words, by applying it to the canvas with an airbrush, on the one hand he eliminates the distinctive touch of a recognisable subjectivity and, on the other, he creates a non-uniform saturation of the surface, which ends up dotted with halos of different chromatic strengths. This transgression of monochrome from within its own codes is accompanied by the evocation of geometric figures, which are themselves purely intuitive, rather than Euclidean. In the initial paintings, these shapes are represented, and are at the centre of the canvas, as forms that are elastic and/or linked to the irregularities of the hand that creates them. Later on, now in the form of rectangles or squares, they cover the real surface of the painting almost entirely. As we have seen, this is an eminently conceptual act, and the decision defines the surface as an area of operation and no longer as a screen or place of representation.

A work from 1973 entitled *Pittura R [Painting R]* has a white border along the edge of the canvas. It acts as a frame but is irregular: it widens at the lower left and invades the painted area, which reacts to it by spreading out and occupying the border on the opposite side, on the right, upsetting the composure of the painting. Right from the outset, the painting is defined by its underlying linguistic connotations, and this occurs not by observing the codes but by violating them. Pinelli's work revolves largely around a rhetoric of denial and of rejection, which literally maintains the codes in order to make them work in a different, or new, way, putting at risk the codification that it inherits.

Pinelli's most important work emerged as a natural evolution of these early works, based on a breaking up of the monochrome, on the physical shattering of its body, and on yielding its uniqueness to a multitude of fragments.

If we think back to the genealogy we mentioned – to Milan and the "post-Fontana" era, we see that Castellani, Colombo, Bonalumi and Dadamaino intervene on the surface, creating three-dimensionality out of the two dimensions, inscribing on the flat surface something that transcends and explodes. The work engages with the physicality of the support and opens it up to interference by the ambient light (and thus of phenomena) that will make it always the same and yet always different.

Piero Manzoni's *Achromes* are finite surfaces, but might just as well be infinite, since they point to a further dimension.

Pinelli's art starts out from these premises and works at the same time both on the tangibility of the intervention in the body of the work and on its significant mental importance. Let's see how.

The fracturing of the monochrome come about through a fragmentation of the surface into modular elements, first in horizontal series of three identical modules – a number possibly considered necessary and sufficient – as we see in *Pittura [Painting]*, 1976, on show here in the exhibition. The series then became more numerous, with arrangements that were freer than simple linearity. The denial of uniqueness helps underscore the veracity of painting and the fact that it is the result of manual work and of construction. These are factors on which the artist would always insist. On the other hand, the series of three or more modules takes to its extreme Manzoni's idea of a possible infinite proliferation that the work points to simply by being there.

Each element in Pinelli's painting would always display this twofold nature, as both its "sense" and its "kitchen", to use Barthes's terms again.

The artist sees to the construction of the frame, which later becomes a more loosely shaped wooden structure, and to the application of an unprepared flannel canvas on a normal

woven canvas. Between the two is a thin layer of foam rubber, which gives the finished artefact a soft look. The colour is applied to the canvas with an airbrush, in a series of neutral gestures that aim for pure saturation, simply covering it. This immediately gives rigidity to any softness there may be. The variations in colour depend solely on the number of layers, as a form of pure enunciation devoid of any expressiveness.

The colour goes beyond colour itself, because the continuous layering makes the chromatic tone "grow" (as Pinelli himself puts it) to the point that it reaches dark tones and shades of grey that are ambiguous since they give off blue reflections. The colour is grey, because it brings together all the colours, both really and metaphorically. Lastly, due to the stratification, the colour picks out every unevenness on the unprepared canvas, highlighting its material nature as well as its linguistic origin.

The break-up of the monochrome immediately leads to some decisive consequences: it denies the authorship by denying the integrity of the work, making it indicative of its own time of creation, and a pure declaration of a construction devoid of any heroism. It enters into the space around it with a visual rhythm in which the work and its meaning is identified. In the 1970s, they used to say that the work is what it is, and says what it says. However, these particular works show that another function is brought about, as was already the case with Fontana, Rothko, and Klein. If the function is no longer that of representing, then nor is it that of simply being, but rather that of alluding, or rather, *indicating*.

The break-up of the monochrome – in other words, the descent of the Absolute into our midst – is indeed this openness to the function of indicating that the work takes on. It points to a different dimension, which can neither speak nor be silenced, because it works above the level of languages. We have seen that, in Pinelli's case, this opening up of the encoded spaces of art is relative, and now we can add that the work is inserted into it as an explosion of its own limitations. It is like a small portable catastrophe, or an anomaly, that always brings into question the system in which it is inserted.

Pinelli is naturally not the only one involved in this complex operation of calling into question the postulates of modernist painting. Notwithstanding the precedent set by Ellsworth Kelly and "hard-edge" American painting, in the most radical moments of tension, Pinelli's generation in Europe was indeed engaged in overcoming the integrity of the painted work.

Alan Charlton in Britain started out from similar premises to dissect the surfaces into serial elements, always chromatically defined within a range of greys. The Support-Surface group and, in particular, Louis Cane in France freed the canvas from the frame, placing it in unconventional ways in space. The work physically interfered with the space in a very meaningful way, and the space itself – the wall – became part of a process of signification triggered by the work.

If the limit of a canvas is its border or frame, in works like *Pittura GR*, 1977, on show in this exhibition, Pinelli created a work that is indeed a visual rendering of the limit – a work that is its own edge. Four angular segments surround and capture a portion of wall that is a definition in the negative of the surface of the painting – of the space of the painting – which is called into question here by its absence, or thanks to it.

As Filiberto Menna pointed out, the work becomes an element of a metonymic discourse on

Pittura G.R., 1982, tecnica mista, 200x400 cm

painting, and exists because the painting, a single unit, is shown to be missing. A similar work, one might say, gives dramatic form to an entire mental process, illustrating the idea and intention behind all the painter's work in an exemplary recapitulation of meaning.
We see an artefact that is everted from the plane of the wall, which recalls a linguistic postulate – that of the picture-code, which is to say an abstraction. And, again, we see the virtual meaning indicated by this work as its future development or plan (an opening up to space and otherness) in the physical tangibility of the wall, of which the portion in question naturally continues to be a part.
This opening up is announced by the very structure of the work, and later works were based on fragmentation as a medium for a poetic vision of relationships between elements of the pictorial language arranged in this way (i.e. the segments between them) and between them and the external space.
With the passing of time, the segments multiplied beyond the structuring, as we have seen, forming three elements. Their structure is divided into minimally complex figures – segments that are angular or with one rounded side, or that are formed by the insertion of two different elements. It could be said that the segments conquer the wall, in the sense that they impose their presence as load-bearing elements. They do this, for example, by tracing out diagonal trajectories that reinforce the dynamic range they create in the two-dimensional space of the wall. In other cases, they are distributed high up on the surrounding surfaces, splitting into twin series arranged on the upper corners of the exhibition galleries.
Paint becomes a function of a spatial investigation that energises the surfaces affected by the intervention, which creates trails and trends, indicating directions, alluding to margins and confines, and thus also to virtual fragmentation and environmental realignments.
This is clear right from the beginning, with the creation of a painting that exchanges some of its key features with sculpture. The outcome of a concrete form of action ("thinking is doing, and doing is thinking" is to some extent the artist's motto), the painted work is suspended in the ambiguous dimension of a bas-relief, on the borderline between two canonical identities. On the other hand, the opening up to space does not, and cannot, come about solely on a two-dimensional plane. The paint has its own plastic form, as confirmed by the structural activities it is based on, which offers itself to our perception. In 1974, Pinelli had created two buckskin pictures, which the viewer was invited to touch.
It was, however, with the advent of colour that a presence – in the sense that we are examining – became entirely manifest. From the early 1980s, colour was no longer negated within the uniformity of the greys, and it appears in its lively emotional function, even though regulated by combinations of fundamentals and complementaries. See the spectacular *Pittura G/BL VR/A* of 1982, on display: shown in a large number of bichrome pairs, divided according to the relationships between the primary colours of yellow and blue and complementary colours, green and orange, this grand dispersal appears as an explosion of colour across the entire wall, moving from a propulsive centre out towards the edges.
In the face of ineffable allusion and displaced into its own hereafter (in terms of language) and into its own herein, we see a vital spark in its language, and a return of meaning that identifies

with its own material, physical creation: the thickness of the artefacts, the incidences of light and shadow, the canvas and its body, the colour and its strength. Series of different elements form constellations on the wall, with aligned trends filled with dynamism in the opposing series of similar elements, turning the wall itself into a territory with a flow of powerful energy. In the exhibition we see *Pittura R.BL.* of 1985 and a work of the same name from the following year. In these cases, the red and blue segments, which are arranged in separate grammatical alignments, trace out trajectories that compose geometric figures. *Pittura R.BL.* of 1986, on the other hand, relates a blue oval element with a jumble of red rectilinear segments in the shape of a fan on its left as dynamic signs, but it would be hard to say if the rays are approaching or moving away from the blue nucleus. While *Pittura 86* presents a curvilinear segmentation, which is a sort of stylistic code for Pinelli, the more complex *Pittura GR* of 1987 springs onto the wall, tracing a decisive upward-moving curve, consisting of pair of rapid segments placed at an acute angle. We see the same approach forming a circular movement in *Pittura*, as well as in the very similar *N.R. Pittura*, both of 1987, with hooked signs aggressively facing out from the space they form. At the other extreme, composure prevails in the three triptychs, all called *Pittura 87*, with two blue rectangular fragments and an oval between them. These, however, play on the variation of formats and colours, which shifts in the ovals from blue to red to yellow.
During the 1980s and 1990s Pinelli created his pictorial segments as flakes, as though they were a pictorial trace that has found material form in the coloured artefact barely touching the wall. The latter becomes the surface of the painting/sheet and is blown up to an environmental dimension, while the painting and the functions of its language are also subject to amplification. The entirely manual nature of the operation meets the same fate, accentuating the vitalistic nature of the action, as mentioned above.
Now the operation is almost entirely a manipulation (though it naturally still recalls the work of the sculptor) based on industrial powders mixed with water and glue, and then shaped and left to dry for a long time. The module appears as a fragment of matter that bears evident traces of manipulation, ultimately betraying the very idea of modularity. Each element is indeed different from the others, even though all are treated the same way.
The traces clearly show they are gestural, and they look like fingerprints – signs of a presence to which they refer almost with irony. At the same time, their arrangement along the plane, parallel or perpendicular to it, to the point that they saturate it with ordered patterns, shows that the whole process is the outcome of an idea.
The treatment of the painted surface accentuates its perceptually ambiguous nature, which is typical of Pinelli's work. The artefacts appear to be soft and fluffy, but they are actually rigid, with rough surfaces, like lava, as has been correctly pointed out. Artificial stones in which the artifice is underscored by the use of vivid colours. Manual work and colour are called into question for their ability to oppose standard, axiomatic issues, which the work itself always makes present by appearing as fragmented.
One group of works from the mid-1990s illustrates this dialectic, which is increasingly and expressly brought to the fore, since a latent geometric pattern can be seen to appear increasingly overpoweringly. In some rectangular diptychs, one of the lateral edges is everted, creating a

vertical fold. It recalls the rigid edge of the picture-code that the work clearly incorporates as part of itself but with which it immediately form a relationship of mutual negation. This picture is broken up into two specular entities that, on their own, contrast with any suggestion of unity, but in which unity, the One, acts as an ideological postulate.

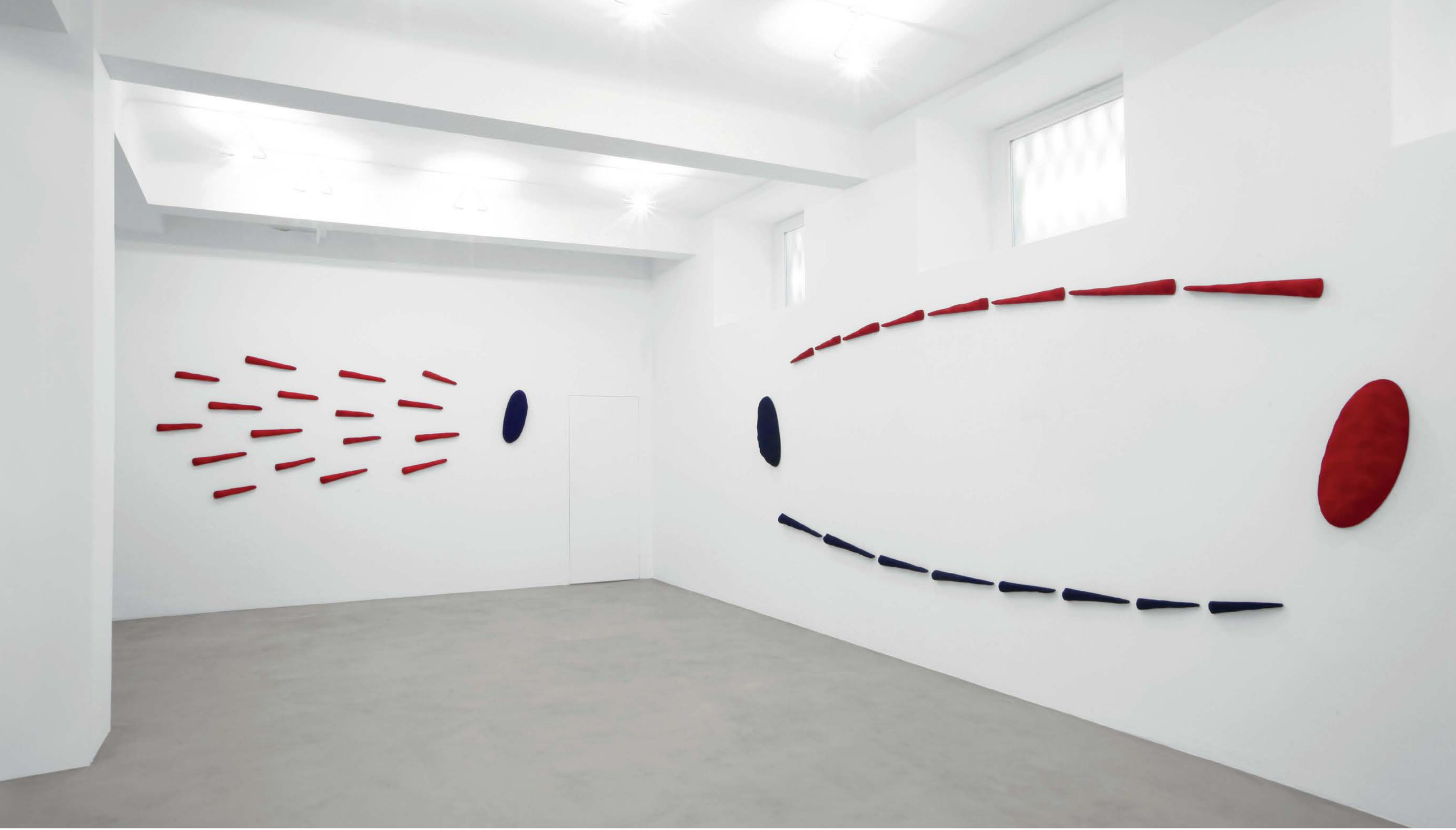
A similar dialectic in Pinelli's most recent works only intensifies this, while also intensifying the features that each element brings with it. The module accentuates its nature as an almost organic-looking artefact, because it is clearly made by hand, and yet it appears with bright colours to the point that it gives priority to the power of their artificiality. The elements that constitute the whole are arranged on the wall in dynamic – usually circular – arrangements that allude to a proliferating, invasive use of space. However, their form a structure of great geometric prominence, and the cross appears overbearingly in many of these works. On the other hand, every hint of standardisation is made relative and matched with the energy of the colour, which in the most recent works acts directly upon the surface of the wall with the modules.

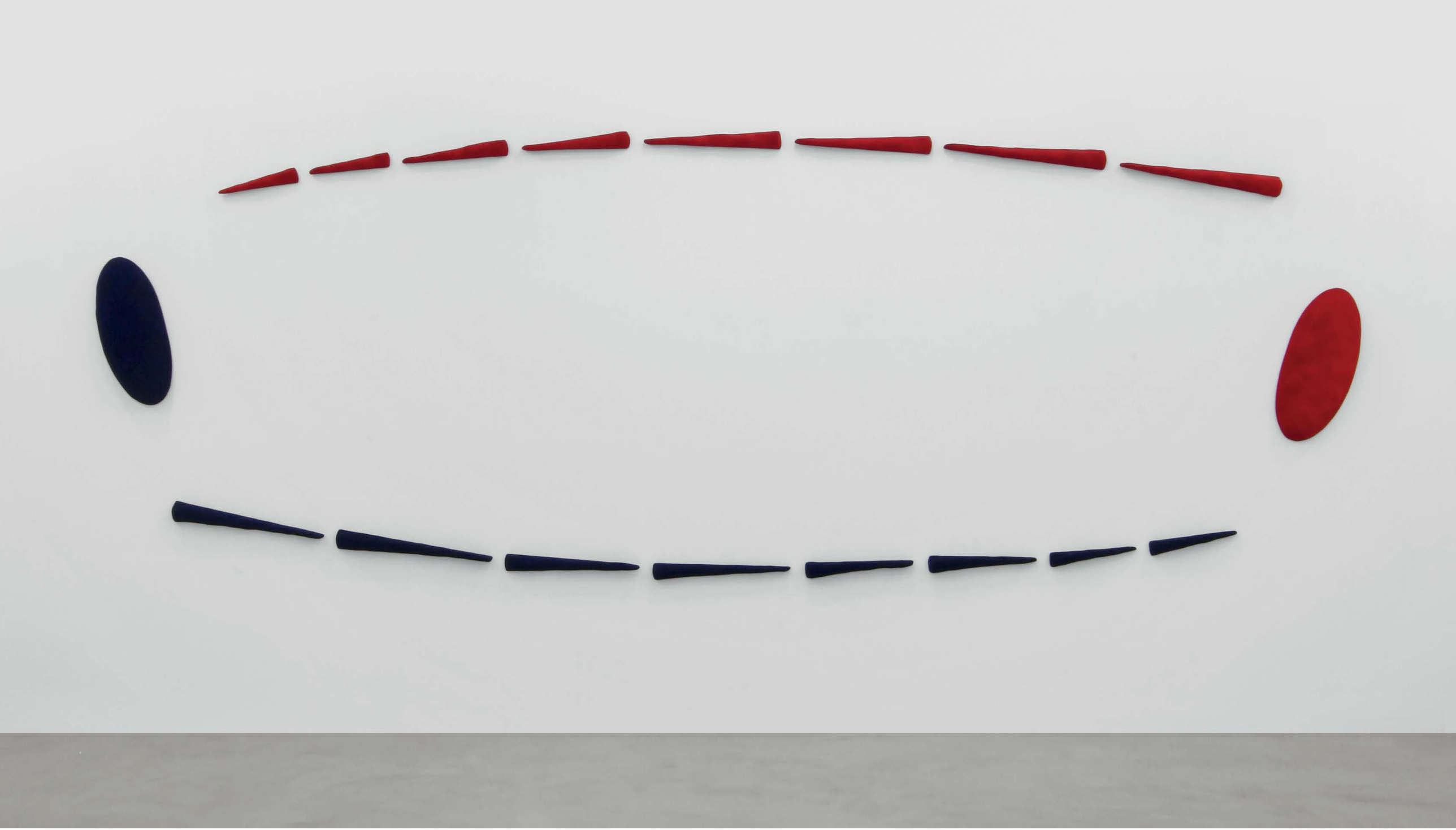
With this extreme resolution, the process of opening up to space makes a great leap forward since it directly calls into question the wall – the only element that has so far been rendered critical, one might say. Originally an expressive but passive receptor in the formation process of the first works, the wall now comes to the fore as a means for accentuating the energy that is inherent in a work that has already "always" been exploded.

The relationship comes about as part of a rigorous correlation between values, so the colour of the wall will always be the same as that of the modules, in a relationship of mutual accentuation.

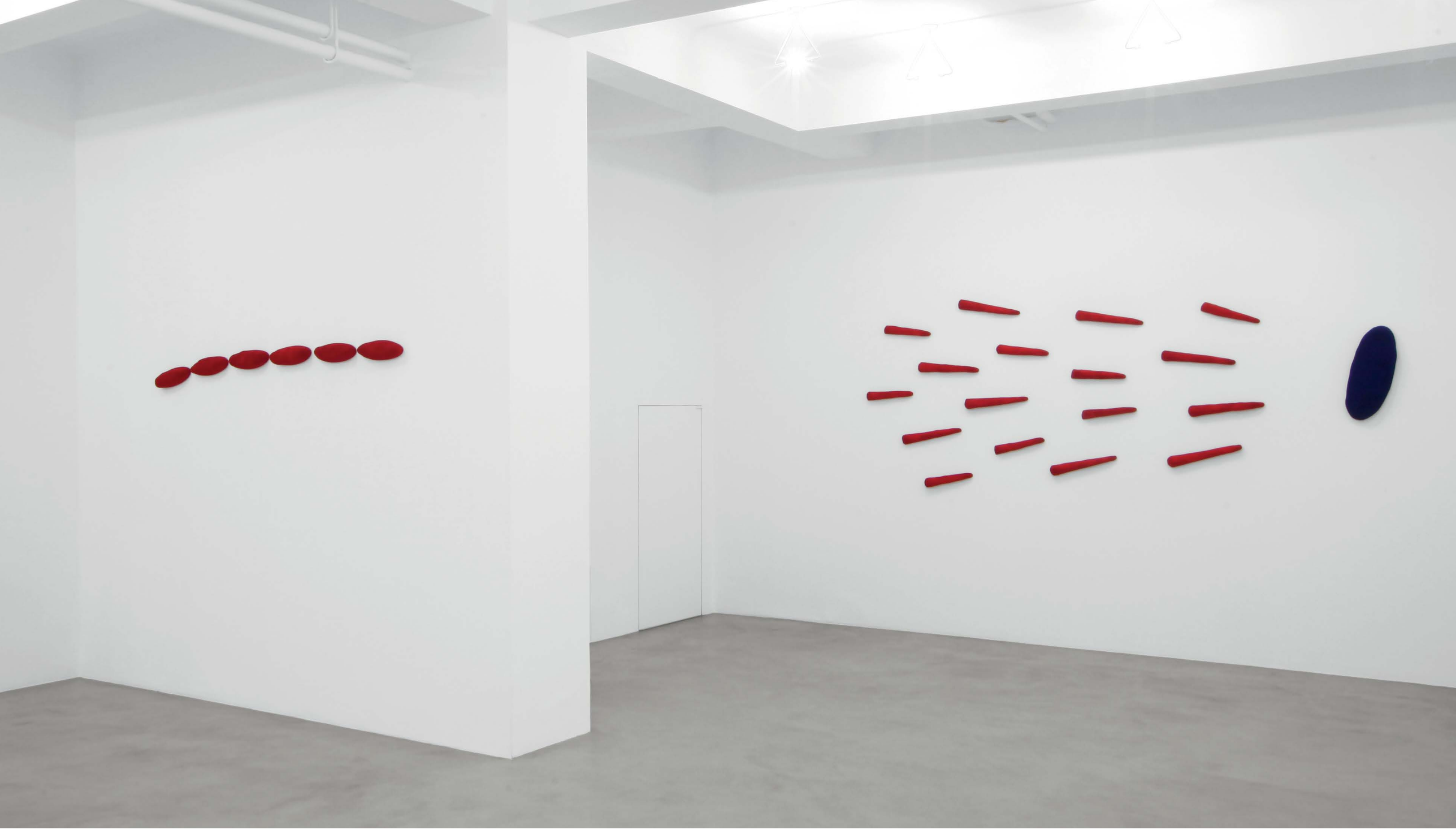
The viewer is now literally at the centre of a painting with a structure that has long since become irremediably disrupted, heightening its emotional and energetic unfolding in an almost theatrical manner. The mental dimension leads to a new and definitive union with that of the senses, expressed by and in accordance with a rigorous dialectical principle, though this in no way makes the work's venturing out into space any less disruptive and radical.

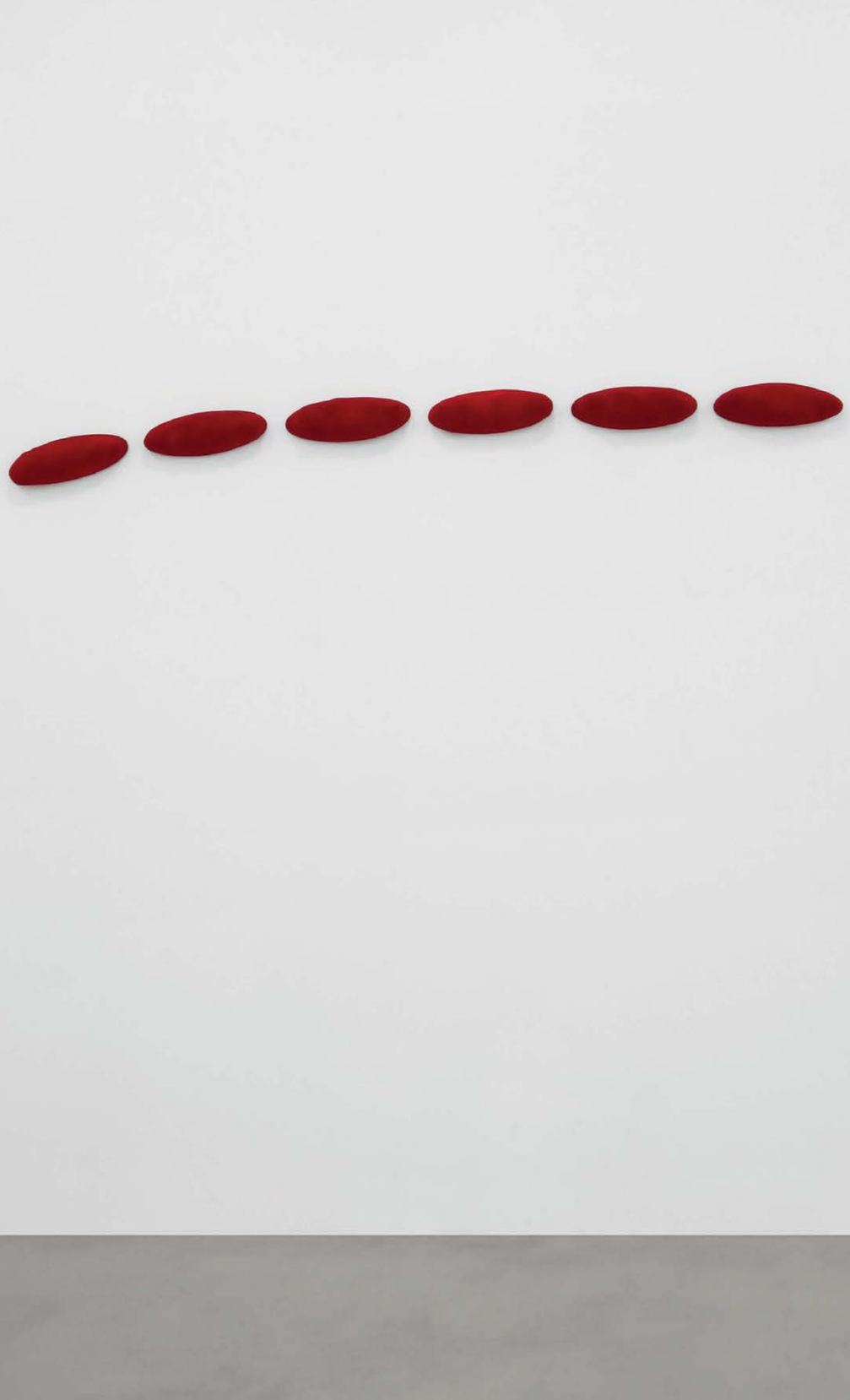
Pittura R.BL., 1986, tecnica mista, 135x350 cm





Pittura R.BL., 1985, tecnica mista, 185x530 cm



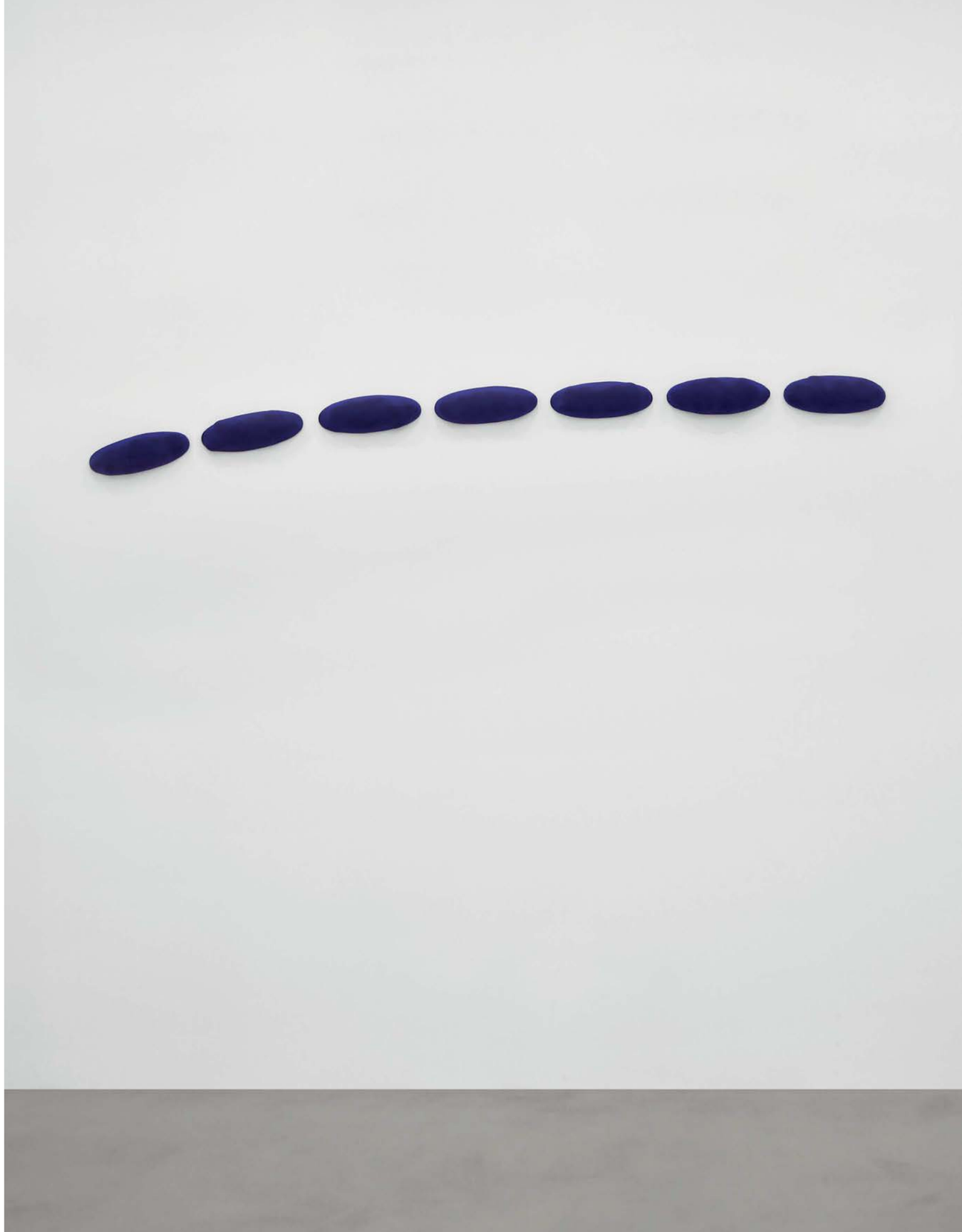


Pittura R, 1986, tecnica mista, 50x200 cm



Pittura R.BL., 1986, tecnica mista, 220x470 cm

Pittura 86, 1986, tecnica mista, 40x290 cm





Elenco opere esposte

Pittura Rossa, 1973
acrilico su tela, 70x70 cm
p. 8

Pittura G, 1975
tecnica mista, 18x60 cm
p. 17

Pittura, 1976
tecnica mista, 8x70 cm
p. 18

Pittura 1976, 1976
tecnica mista, 30x38 cm
p. 19

Pittura GR, 1977
tecnica mista, 33x43 cm
p. 20

Pittura, 1977
tecnica mista, 8x70 cm
p. 21

Pittura, 1977
tecnica mista, 30x45 cm
p. 22

Pittura V, 1981
tecnica mista, 4x30,5 cm
p. 23

Pittura G/BL VR/A, 1982
tecnica mista, dimensioni variabili
pp. 24-25

Pittura GR, 1987
tecnica mista, dimensioni variabili
p.27

Pittura R.BL., 1986
tecnica mista, 135x350 cm
p. 41

Pittura R.BL., 1985
tecnica mista, 185x530 cm
pp. 44-45

Pittura R, 1986
tecnica mista, 50x200 cm
p. 49

Pittura R.BL., 1986
tecnica mista, 220x470 cm
pp. 52-53

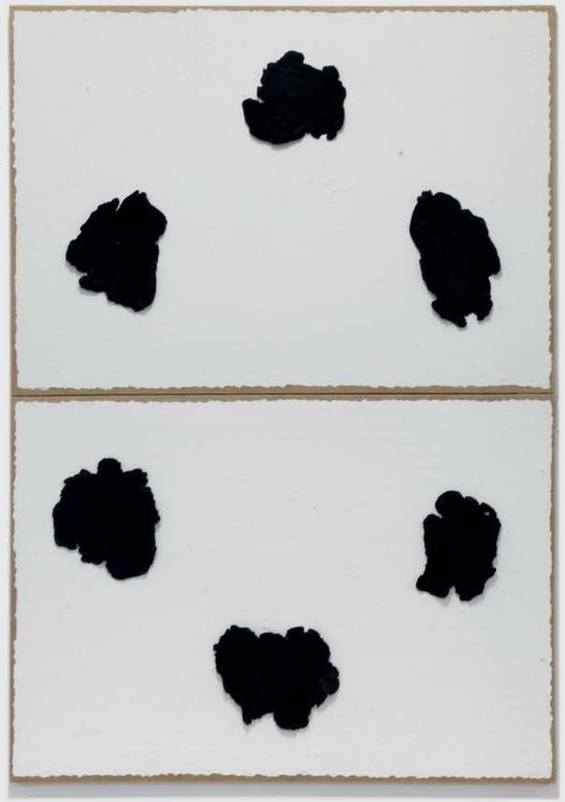
Pittura 86, 1986
tecnica mista, 40x290 cm
p. 55

Pittura 74, 1974
acrilico su tela, 35x45 cm

Pittura 87, 1987
tecnica mista, 19x80 cm

Pittura 87, 1987
tecnica mista, 19x80 cm

Pittura 87, 1987
tecnica mista, 19x80 cm



Carlo Invernizzi
La pittura di Pino Pinelli e la sua apertura all'universo del senso

Pino Pinelli conosce la "follia del dio", la sua possessione che alimenta la mente di là dal fondato sapere, conosce il riandare sui margini dell'impossibile e il vano ritrarsi senza ritorno nell'incessante ripartire. È in tale ossessione che s'arroventa il suo fare ed esplode la luce del suo creare. È nel tendersi oltre i confini che egli dischiude le costituite barriere all'universo prodursi di senso e pensiero. Da qui la visionarietà del suo operare come ininterrotto valicamento di soglie in continua apertura e la sua salienza nel consentire al possibile illimite di divenire esperienza e conoscenza.
Pinelli nella sua possessione smania per l'avvolgente senso di chiusura della verità definita che restringendo gli ambiti contrasta il possibile disvelarsi in sapere del mondo e della vita e il libero significarsi del fondo senza fondo dell'anima.
Da qui il riversarsi del suo empito a sconvolgere la forma di stabilite strutture per dispiegarla in mutevoli forme di frammentate strutture inesauribili non senza l'intento di manifestare anche quanto sia illusoria la pretesa di catturare il celato *quia* della sfuggente lucentità del caos-cosmo-micro-macro invisibile oltre il possibile disvelamento di schiusa in schiusa sui margini.

Frammentità invisibili
invano luminescenti
dell'ardente vento
che sempre avvampa sui collivi.
È immanifestabile
tanta lucentità
che mai riverbera
nei vallivi.
Frammentità diafane
invano apparibili
nelle specole d'illumino
dell'infosco indistinguibile.

Ma la sua destrutturazione del quadro che s'intravvede già agli albori del suo operare e che, ormai, è pietra miliare del fare e pensare pittura non ha solo la significanza del commiato dal principio dell'immutabile e dell'affermarsi di quello del libero creare e ricreare forme come figura che incorpora la possibilità di ogni diversità e differenza. Il suo quadro non più quadro e il suo possibile realizzarsi in un aprirsi e ampliarsi indefinito, è anche traslato dell'interminabile chiudersi-dischiudersi della vita che mai muore in alcun suo morire perché essa non è che incessabile ritorno nel rinascere.
È il significato nuovo, profondo del prodursi della sua pittura disancorata dall'immobilità nei cardini e negli interstizi in assecondamento di un irreprimibile anelito di desituarsi per essere

Opera su carta intelata, 1989, tecnica mista su carta intelata, 142x100 cm

centro itinerante sui margini e oltre i confini in una prefigurazione del mondo che si attua come possibilità dell'illimite.
Un significato "altro" che nel suo coerente creare non è che il persistente farsi coscienza dello spazio-tempo del suo "oltre" di sempre come brama incontenibile del continuo ripartire per le lontananze del senza fine.
L'Etna quando erompe scadenza un momento del tempo nel suo fluire, Pinelli nel suo operare segna il momento di un superamento nel perdurare umano di pensare e fare pittura con la sua apertura all'universo del senso.

Morterone, 12 febbraio 1989

Carlo Invernizzi, "La pittura di Pino Pinelli e la sua apertura all'universo del senso", in *La pittura di Pino Pinelli e la sua apertura all'universo del senso* (nell'ambito di *Pino Pinelli. Opere su carta*, Palazzo Municipale, Morterone), catalogo della mostra, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 1989.

Carlo Invernizzi
Pino Pinelli's painting and its opening to the universe of the senses

Pino Pinelli is *au fait* with the "folly of god", the possession of which nurtures the mind beyond conventional knowledge, and he is familiar with returning to the edges of the impossible and the vain withdrawal, without return, in the incessant setting out again. It is thanks to this obsession that his praxis grows red hot and the light of his creativity explodes. It is by this stretching over the borders that he opens the established barriers to the universe that produces sense and thought.
And this is the origin of the visionary nature of his work as the uninterrupted crossing of thresholds that are continuously open and his salience in allowing the possible unlimitedness of becoming, experience and knowledge.
In his possession, Pinelli yearns for the enveloping sense of closure of the determinate truth that by limiting the ambits impedes the possible revealing of knowledge of the world and life and the free signification of the bottomless bottom of the soul.
This leads to the force of his vehemence, which disrupts the forms of the established structures in order to display them as mutable forms of fragmented inexhaustible structures, not without the intention of revealing how illusory is the pretence to capture the hidden theme of the evasive brilliance of the micromacrocosmochaos, which is invisible beyond the possible revelation of the openings in the opening on the edges.

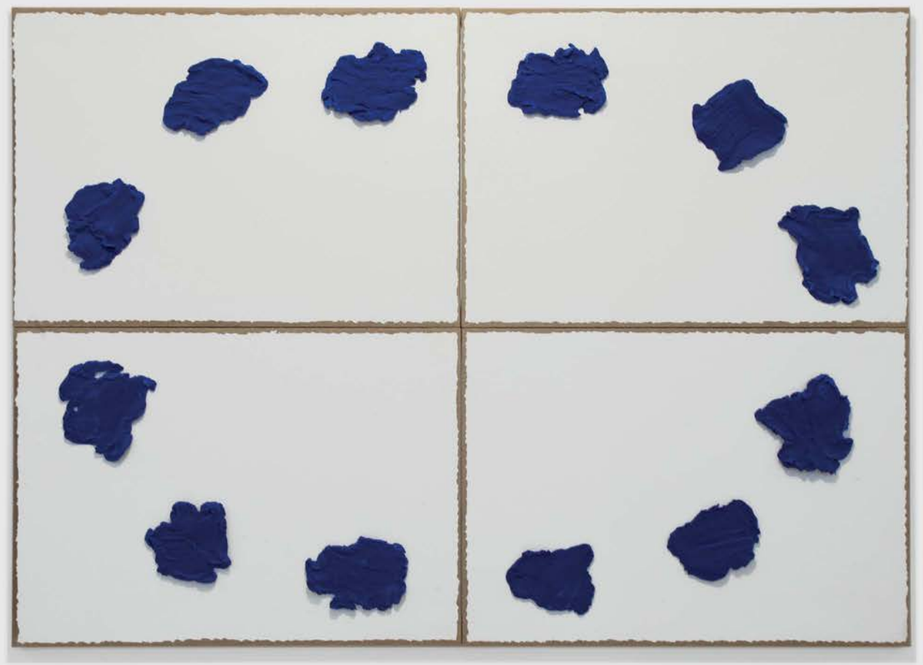
Invisible fragments
luminescent in vain
of the ardent wind
which always flares up on the hills.
So much brilliance
that never reverberates
in the valleys
cannot be displayed.
Diaphanous fragmentation
which appears in vain
in the observatories of light
of the indistinguishable darkness.

But his disintegration of the picture which was glimpsed at the beginning of his artistic career and which is now a milestone in the theory and praxis of painting does not only signify that he is taking leave of the principle of immutability and the assertion of that of the freedom to create and recreate forms as figures that incorporate the possibility of every diversity. His picture is no longer a picture and its possible realization in opening up and indefinite expansion is also transferred by the interminable opening and closing of life that never dies in any of its deaths because it is nothing but the incessant return to rebirth.

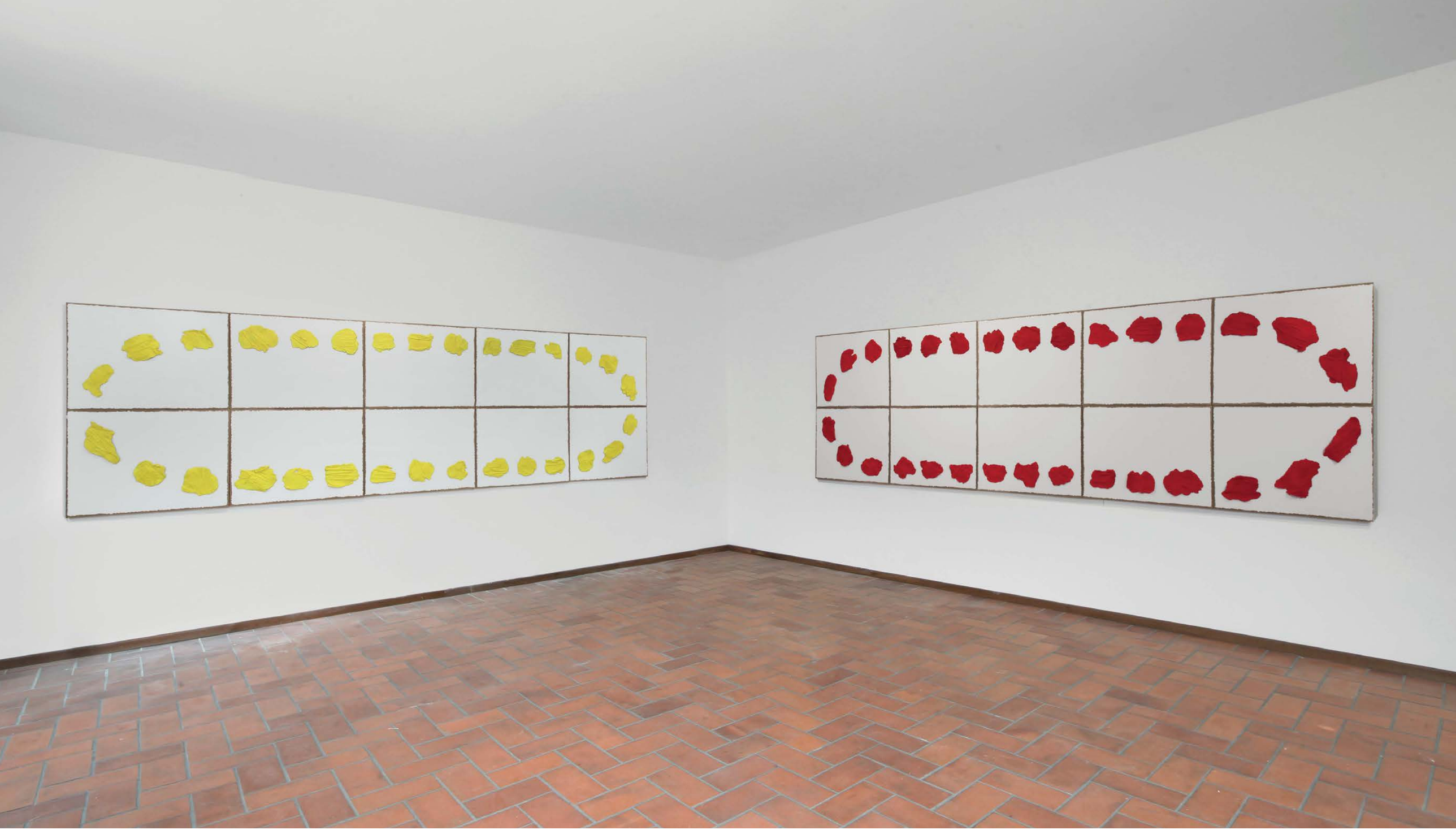
It is the new profound meaning produced by his painting that has broken away from the immobility in its foundations and interstices as a result of an irrepressible yearning to move about as the centre travelling on the edges or beyond the borders in a prefiguration of the world that materializes as the possibility of unlimitedness.
This is another meaning that, in its coherent creativity, is nothing more than the persistent turning into a conscience in the space-time of its eternal beyond as an uncontrollable desire for continuous setting out again for the distance of endlessness.
When Etna erupts it creates a limit to the time of its flow; in his work, Pinelli marks the moment of the overcoming of human persistence in conceiving and creating painting with its opening to the universe of senses.

Morterone, 12 February 1989

Carlo Invernizzi, "Pino Pinelli's painting and its opening to the universe of the senses", in *Pino Pinelli's painting and its opening to the universe of the senses* (on the occasion of *Pino Pinelli. Opere su carta*, Palazzo Municipale, Morterone), exhibition catalogue, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 1989.



Opera su carta intelata, 1989, tecnica mista su carta intelata, 142x200 cm



Palazzo municipale, Morterone, 1989

Giorgio Verzotti
Corporale

Nei miei lavori, anche negli ultimi anni, 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 nonché 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 sè, 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 l'unico, l'Uno, vale come istanza ideologica.
La contrasta ma non la annulla, anzi la evoca, la rende presente, mostrandola come uno dei poli della dialettica. Il lavoro di Pinelli infatti non è interessato alla dirompenza (allo stare al di là, o al di qua della pittura…) ma alla trasformazione, al mutamento dei valori e delle funzioni, sempre all'interno dell'ambito pittorico.
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 l'opera stessa. Essa reca le tracce marcate e visibili dell'intervento manuale, in forma di solchi sovrapposti che corrono lungo l'intero piano pittorico, ottenute per impronta nella maniera 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. È un modo per far emergere l'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, 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 saturarlo 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 *summa* 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.

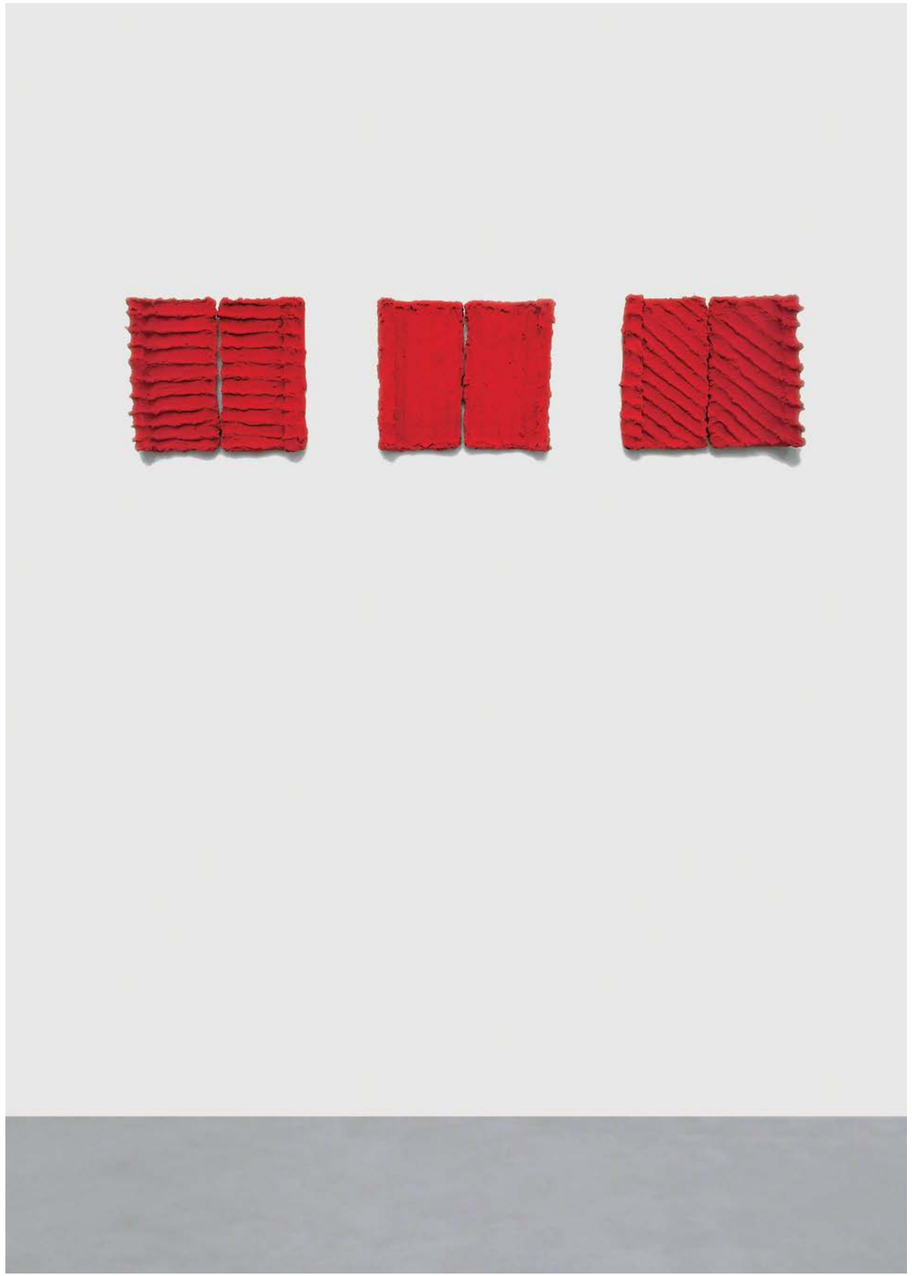
Tale valore energetico è ancor più evidente nelle opere più recenti, ed in queste di cui parliamo, grazie alla loro accentuata matericità, come del resto ha già notato Giovanni Maria Accame: "l'energia in queste opere è data dalla concentrazione cromatica. Dall'intensità dei colori, che sono per di più 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 raziocinio 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.

Giorgio Verzotti, "Corporale", in *Pino Pinelli*, catalogo della mostra, A arte Studio Invernizzi, Milano, 1995.



Pittura R, 1995, tecnica mista, 40x30 cm; *Pittura R*, 1995, tecnica mista, 40x30 cm; *Pittura R*, 1995, tecnica mista, 40x30 cm



Pittura R, 1995, tecnica mista, 60x100 cm

Giorgio Verzotti
Corporeal

In my works, including the most recent ones, there is a geometric scheme and continuous experimentation with colour. In this period, in addition to the need to animate the surfaces in order to give them greater plasticity. I have felt a desire to further soften the forms. I want to give the impression of penetrating the soft crevices in the surface, as if they were dunes blown by the wind in the desert.

With this statement in 1986, Pino Pinelli introduces us to the nature of his artistic experimentation, which has continued to be a basic feature of his output, despite the addition of new themes every year. The above observations are, therefore, extremely pertinent to his most recent works, which, in a sense, tend to take them to extremes.
Not only does the geometrical scheme persist in a latent form, but it exhibits itself with authority, and intervenes in the very conformation of the work. As with all of Pinelli's output, this is entirely constructed, and, in the process of the construction, the geometrical order is established, for example, in the fold of one of the edges. Turned out from the plane towards space, the fold is not merely the formative imprint of the geometry, but is also the implementation of a normative hypothesis.
Constructed on an exact vertical, it evokes the rigid edge of the code-picture that the work clearly incorporates as a part of itself, but with which it immediately engages in a dialectic of negation. In works executed shortly before, the fold ran along the two vertical edges of what is thus defined as the picture, which the artist involves, referring to its shape - this functions as an "authority" - only to contradict it at once.
In fact, in Pinelli's pluralistic universe, this picture appears to be divided into two symmetrical entities that themselves contrast with any hypothesis of uniqueness, where, obviously, the single unit. One is valid as an ideological stipulation.
It contrasts with it, but does not cancel it - rather it evokes it, and allows it to be present, showing it to be one of the factors in the dialectic. In fact, Pinelli is not interested in a rigid stance (that is, being on one side or another of painting...), but in transformation, in the change in values and functions - although these are always within the limits of painting.
In his more recent works, painting drifts away from its prescriptive code, and returns to dynamize the environment to which it relates. A single raised, solid edge anchors the work to its canonical definition. From this, the picture plane, which had always been perceived as a set of fragments - as plurality, in fact - expands longitudinally. The dynamization of the environment is linked to the largely diagonal arrangement of the components of the work, so that, at first glance, they appear to be paths or dynamic vectors.
In fact, the work itself is constructed along longitudinallines. It bears the evident traces of manual intervention in the form of superimposed grooves running the lenght of the whole picture plane; these are obtained with palette knives or other suitable tools. As always, for Pinelli, painting is an entirely manual operation that involves mixing powders and water, handling and shaping

the malleable material that derives from this, the abolition of the support, and everything that we know, and have already said, from the seventies onwards...

Since the segment became a fragment in the mid-eighties, the manual component has become vitally important in his pictorial procedure: displayed to the point of becoming almost theatrized, it has become one of the constants of his work. It involves animation of the surfaces to give them greater plasticity. It is a way of allowing the need for an impulse to emerge. In the works of the seventies, this was negated or just hinted at (in the imperfections of the painted canvases), and it is a way of allowing us to become aware of the time element in his work - in other words, the procedural element that in those works was, in my opinion, resolved by the rhythm of modules.

Now, the manual component also has the function of dialectically opposing the ever-present need for rules. The grooves declare themselves to be the artist's gesture; they even seem to be fingerprints, and this is attested by a presence that is emphasized to the point of irony (but Pinelli speaks of something like a brushstroke seen under a microscope, as if he were attempting to reveal the atomic structure of the painting...). At the same time, the way they are disposed on the plane - parallel or perpendicular to it - until they fill it with orderly schemes, is an evident sign of the thought controlling the praxis.

As always, the colour is chosen from the rigorous interplay between primary colours, and between whites, blacks and greys (by the latter are meant the sum of all the possible colours) and, in this case, bright red. In all of Pinelli's works, colour, when it appears, plays the role of emotional intensity, and imbues the work with energy. This energy content is even more evident in his most recent works, and in those that I am describing, thanks to their emphasis on the materials, as Giovanni Maria Accame has already noted: "The energy in these works is provided by the concentration of colour - that is, by the intensity of the colours, which are mostly applied to a shaped surface, so that, once again, the sensation of colour is added to the tactile one. The colour is not surface painting, but a condensate of material. It is the absorption and regeneration of the pigment, which is deposited, is mixed, and then combines with the plastic form".

Combining with the painting: there is perhaps no better way of describing the whole of Pinelli's output and its coherent development. Thus, from monochromatic severity to an explosion of colour, from modular forms to the extreme freedom of the shaped fragments, right up to the appearance of the manual component - as I have already mentioned - his work has undergone many changes. But its basic features have remained constant, especially the concept of pictorial expression as a total dimension, in which it is not possible to maintain the distinction between reason and impulsiveness for long.

With the airbrush, spraying the paint into the crevices repeatedly, into the wrinkles of which the work is, in a sense, wholly composed, thinking of the desert dunes...

Therefore, the image, the concept of the body and corporeality become the common ground on which the conflicting requirements eventually meet: this allow the rigorous construction of a grammar of sensuality, rather than a "discourse on painting".

Giorgio Verzotti, "Corporeal", in *Pino Pinelli*, exhibition catalogue, A arte Studio Invernizzi, Milan, 1995.

Pittura R, 1994, tecnica mista, 140x200 cm





A arte Studio Invernizzi, Milano, 1995

Claudio Cerritelli
Visioni senza titolo, del tutto rosse

Il carattere espansivo del colore e, d'altro lato, il rigore emotivo della costruzione: entro queste polarità Pino Pinelli ha sviluppato fin dai primi anni Settanta il suo inconfondibile linguaggio attraverso ritmi fisici e vibrazioni tattili della materia, dividendo e riunendo in un solo gesto gli eventi dell'invenzione cromatica.
Dalla sua storia di opere emerge una concezione dell'opera intesa come corpo pittorico, organismo che sta nello spazio e ne fonda l'orizzonte, una presenza che si irradia dalla materia verso un processo spaziale immanente al distribuirsi delle forme sulla parete.
Più che raccogliere luce le immagini sembrano proiettarla nell'insieme degli elementi che Pinelli costruisce attraverso il potere costruttivo del gesto, che guida ogni azione per via di concentrazioni e dilatazioni, di pause e dinamismi capaci di fissare la visione nella complessità del tutto.
Ci sono alcune opere emblematiche da cui conviene sempre partire per ogni considerazione sull'arte di Pinelli, esse sono ampiamente conosciute dal pubblico dell'arte ma è utile ricordarle in questa occasione espositiva.
Si tratta di tre lavori iniziali, originari, radicali rispetto all'esperienza del dipingere con cui Pinelli ha avviato la sua avventura creativa: *Pittura GR* con tre elementi (1975), *Pittura GR* con quattro elementi (1976), e *Pittura GR* con tre elementi, dello stesso anno.
La dimensione della tela non esiste più, il colore diventa un segno oggettualizzato, l'unità della superficie acquista possibilità di esistere nella pluralità, l'identità della pittura si configura in relazione allo spazio.
La prima opera dichiara la ripetizione di tre elementi che giocano tra riduzione ed espansione, il valore concettuale dell'immagine non pregiudica il livello della sensibilità cromatica, la percezione viene stimolata come estensione sensoriale che l'artista persegue attraverso una visione concentrata in se stessa.
La seconda opera introduce l'idea di frammento, di immagine divisa in elementi angolari che suggeriscono il perimetro di un rettangolo vuoto, delineando una superficie virtuale che tuttavia si espande al di fuori, in relazione con il campo della parete. Dal gesto della concentrazione si passa a quello dell'estensione, per tornare a racchiudere lo spazio in sé.
Con la terza opera, composta di tre elementi susseguenti, si avvia quel processo di disseminazione da cui Pinelli non si è, in seguito, mai più staccato e che ha esaltato in molteplici esposizioni, una disseminazione capace di creare equilibri in movimento, sospesi tra pieni e vuoti, giocati in senso reciproco attraverso continui punti di tensione dell'immagine.
Anche in questo caso l'unità della pittura è perseguita nella dialettica delle differenze, soprattutto quando i singoli elementi si dispongono ad arco, secondo una traiettoria che domina la fissità della parete, si fa slancio e pausa, tensione illimitata e ragione costruttiva.
Perché, dunque, tenere a mente il passato, riconsiderare questi fondamenti dell'arte di Pinelli oggi che la sua poetica può offrire, dopo venticinque anni di passioni e di calcoli, di rischi e di assestamenti, altre emozioni spaziali, nuovi frammenti in divenire?

Questa necessità si pone non tanto per fare storia o per stabilire cronologie, del resto non inutili in un sistema dell'arte che dimentica le precedenze, quanto per cogliere il respiro lungo della ricerca di Pinelli, la durata immaginativa del colore, quel caparbio pensiero dell'arte che, al di là delle buone definizioni della pittura o della scultura, dell'arte minimalista o di quella concettuale, ha individuato la sua verità nel voler 'essere pittura' al di fuori dei mezzi convenzionali del dipingere.
La novità di questa posizione è stata mirabilmente sottolineata da Giovanni Maria Accame in un testo del 1994, fondamentale nell'antologia critica di Pinelli: 'Staccare la pittura dalla superficie, spezzarne l'unità, sollevarla, ridarle sostanza, muoverla nello spazio. Uscire da sé per riconoscersi. Dimenticare il quadro per ritrovare la pittura'.
Il pensiero del colore si identifica, dunque, nel desiderio di agire in campo aperto, oltre la superficie, prendendo corpo nel luogo stesso in cui l'evento espositivo si offre al pubblico, con una gravitazione dello spazio che muta continuamente, senza tradire il proprio nucleo percettivo.
Cosa di non poco conto questa, se non fosse che Pinelli, per clima culturale e per genealogia pittorica, ha sempre guardato ai cosiddetti 'pittori di superficie' come ai veri compagni d'avventura, da Nigro a Ciussi, da Aricò a Morales, da Olivieri a Verna, da Guarneri a Griffa, solo per citarne alcuni. Egli ha in sostanza preferito confrontarsi con i 'pittori-pittori' piuttosto che con i poveristi, i concettuali o i costruttori di forme ambientali. Strano destino è quello di Pinelli, esploratore solitario non assimilabile ai consueti contesti dell'arte eppure degno della massima attenzione per quello straniamento dei codici pittorici che caratterizza la sua ricerca, per quell'ansia di modificare il corpo cromatico attraverso immagini plasticamente intense.
A partire dal 1975, dalle opere sopra citate, l'avventura dell'artista si è fatta diversa e l'oggettualità del colore ha respirato un'aria non confrontabile con chi al colore ha chiesto miracoli ed evocazioni sul limite della tela, tra desideri di luce e segni allusivi che parlano d'infinito.
In tal senso, l'idea di disseminazione che Filiberto Menna ha teorizzato intorno al 1978 avvicina Pinelli ad altri autori, e non solo italiani, da Gastini a Dezeuze, da Joubert a Umlauff, da Cotani a Ortelli, da Shields a Pozzi, secondo modi diversi di enunciare la pittura attraverso elementi minimi dislocati sulla parete. Più avanti il dialogo sarà con Charlton e con Umberg, con una metodologia dell'arte che non ammette distorsioni e si pone come autosignificazione, luogo dove il linguaggio del mondo viene azzerato nel pensiero della pittura, nella sua massima concentrazione.
Del resto la parola 'pittura' esprime nel caso di Pinelli un'identità controversa che accompagna il dibattito intorno alle sorti del 'quadro', tra certezze e disagi, tra ragioni e problemi che sono tuttora aperti e forse non risolvibili: segni di vitalità a cui la storia della pittura contemporanea, dai Costruttivisti in poi, è stata sempre legata.
La 'diversità' del lavoro di Pinelli sta nel possesso plastico dello spazio pittorico, nell'apertura del suo perimetro, in quella che uno dei primi galleristi dell'artista, Valentino Turchetto, ha definito 'rottura del quadro classico, negazione della superficie chiusa, desiderio di affidarsi a frammenti che sembrano uscire con la potenza e la forza di un vulcano'.
Questa tensione incolmabile ha coinvolto, dal punto di vista poetico, anche Carlo Invernizzi,

profondo lettore dei segni 'luminescenti' di Pinelli, abbagliato dalla 'lucentità' dei frammenti disseminati nello spazio indistinguibile della parete, con tutti i rischi che tale atto comporta.
Tutte le interpretazioni della critica, d'altro lato, hanno affrontato il concetto di pittura come valore originario e autonomo, da Italo Mussa a Giorgio Cortenova, da Giorgio Verzotti a Marco Meneguzzo, da Lorenzo Mango a Giorgio Bonomi, da Bernard Lamarche-Vadel a Ingrid Mössinger ed Elmar Zorn, i contributi alla discussione dell'arte di Pinelli hanno espresso una convergenza verso l'idea di spazio tattile, di luogo fisicamente concreto dove il frammento, pur uscendo dal quadro, ne rinnova continuamente la presenza.
Anche oggi Pinelli sta indagando le possibilità di questa vertigine spaziale e ne dà prova concreta, come si può avvertire in questa mostra dove i pensieri si toccano, i colori fisici diventano mentali, le superfici si moltiplicano, i gesti inseguono traiettorie impossibili: essi non hanno tregua se non nell'immagine finale che tutto raccoglie e tutto dissemina.
Con questo carico di tensione Pinelli va facendosi sempre più consapevole che la parola 'pittura' è un'aspirazione legittima ma insufficiente a identificare tutta la portata della sua operazione linguistica, comprende che il colore può dialogare con l'ambiente senza riferimenti obbligati.
Un conto è immaginare sulla tela le 'topologie' o le 'trasformazioni' felicemente dipinte tra il 1971 e il 1972, altra cosa è affidare all'immagine l'urto visivo e il gesto della disseminazione necessario dopo quelle prove, un gesto che ha sostenuto ogni minima variazione percettiva.
Infatti, qualunque fossero le mutazioni formali, gli spostamenti di ottica, i ritmi compositivi delle installazioni, Pinelli si è sempre affidato al termine 'Pittura' come un campo teorico illimitato, non è mai indietreggiato di fronte alla sacralità di questa parola, non ha mai ceduto alla possibilità di un altro nome, persino col rischio di essere frainteso.
È dunque opportuno accettare senza discussioni la titolazione 'Pittura' con cui l'artista accompagna le opere a patto di affrontarne la dimensione in modo specifico, proprio per rendere merito alla particolare sensibilità cromatica e alla singolarità del suo linguaggio.
Questo tentativo di precisazione nei confronti di Pinelli non mi pare superfluo anche se avverto che potrebbe apparire un po' reazionario visto che nella 'tradizione del nuovo' non ha più senso distinguere tra pittura e non pittura, tra pittura e scultura e installazione e arte ambientale o che altro dir si voglia.
Il superamento degli steccati linguistici è una tensione importante nella cultura visiva attuale ma non funziona a tutto campo e, soprattutto, non autorizza a trascurare le esperienze creative dei singoli artisti, non deve spingerle in un contenitore indistinto: l'arte come mescolanza di linguaggi, senza differenze, priva di caratteri specifici, di personalità.
Il progetto creativo di Pinelli ha una originalità inconfutabile, uno stile che ormai attraversa in modo inconfondibile il panorama dell'arte degli ultimi trent'anni. Esso recita un ruolo radicale in un campo che è difficile definire, etichettare, un versante che esalta la pura sensibilità cromatica e si realizza attraverso particolari processi di elaborazione dei materiali.
Lo sforzo di questo progetto si identifica nella messa in scena di un modello percettivo variabile, dove l'articolazione dell'opera parte dalla totalità per farsi sempre più vicina al dettaglio e, al tempo stesso, inizia a giocare col frammento per tentare il cammino verso la visione assoluta.
Quello che Pinelli persegue è l'esaltazione tattile del valore cromatico, non alla maniera dei

pittori materici ma con le modalità dei costruttori di scene parietali dove lo spettatore è chiamato a reagire in tempo reale all'estensione delle forme nello spazio, con tutta l'emozione possibile. L'artista crea l'opera ma anche la lettura dell'opera, in questo modo la funzione dell'osservatore va concepita fin dall'inizio, programmata come valore interno all'ipotesi spaziale totale, innalzata al livello delle vibrazioni cromatiche che si espandono e si contraggono attraverso la strutturazione dei frammenti.

È quanto avviene in questa mostra che Pinelli ha sognato, pensato e costruito secondo un collaudato metodo espositivo, calibrando la collocazione dei singoli elementi in tutti i particolari, attraverso variazioni e persistenze che catturano l'occhio entro i microsolchi della materia ma anche all'interno delle pause tra un elemento e l'altro della composizione.

Il percorso di un solo colore, il rosso, si muove per slittamenti percettivi attraverso diversi punti di osservazione: le pareti diventano luoghi in cui le forme affiorano e affondano come organismi variabili del colore.

Tra piccole e grandi installazioni Pinelli inventa un sistema di pulsazioni collegate da un supremo senso della proporzione, secondo un criterio che contrappone brevi nuclei di elementi concentrati in se stessi a grandi composizioni di frammenti in azione nello spazio.

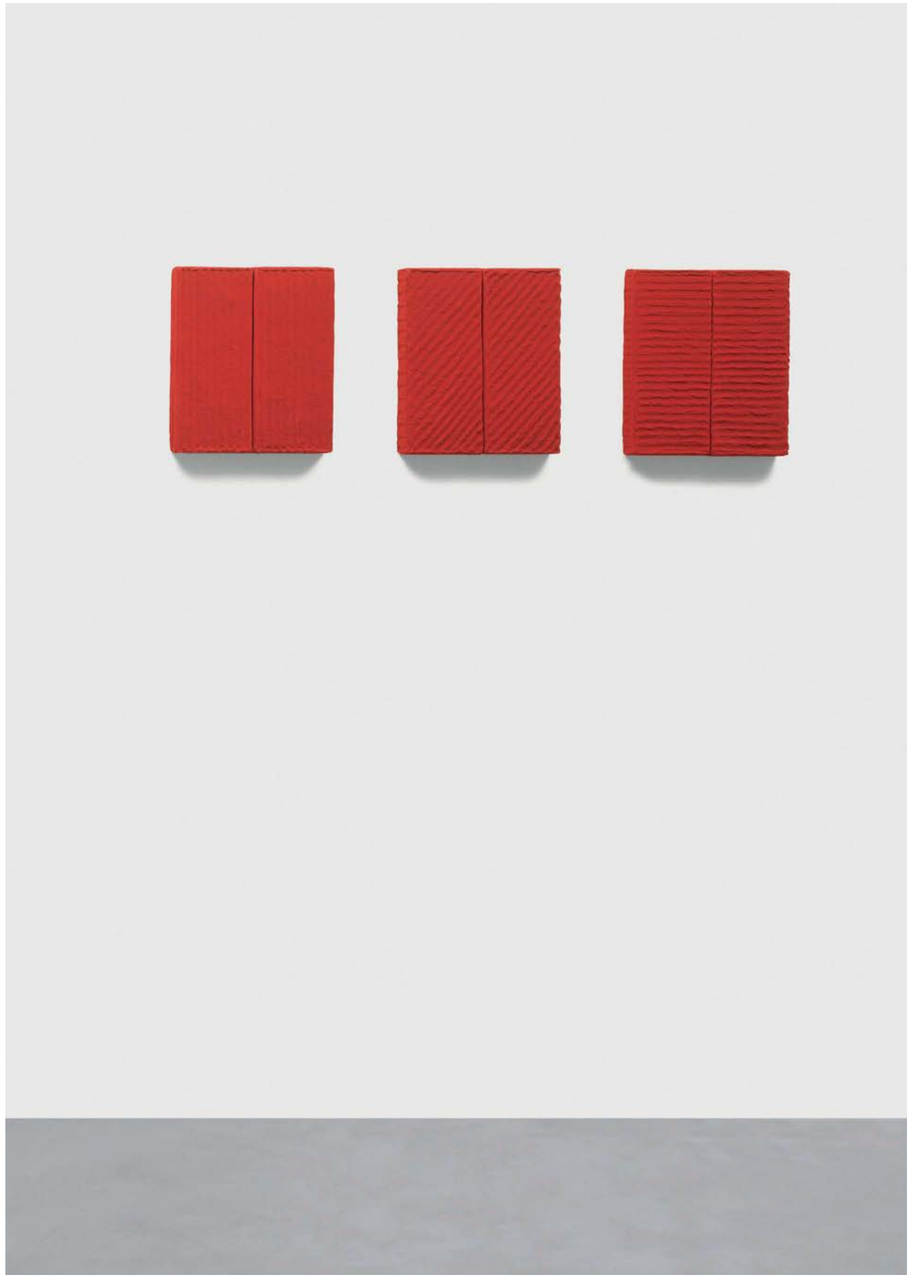
Certo è che la vibrazione intensa del rosso conferisce alla 'pittura plastica' di Pinelli l'effetto di un grande dominio, il senso di un'energia che, attraverso gli effetti della luce sulle superfici irregolari, diventa il vero soggetto della rappresentazione.

Il valore dell'emanazione non limita in alcun modo la possibilità di assaporare il magnetismo che affiora da ogni elemento, il trattamento sempre diverso della superficie, la presenza impercettibile dei tocchi della mano che rende viva e palpitante la pelle del colore.

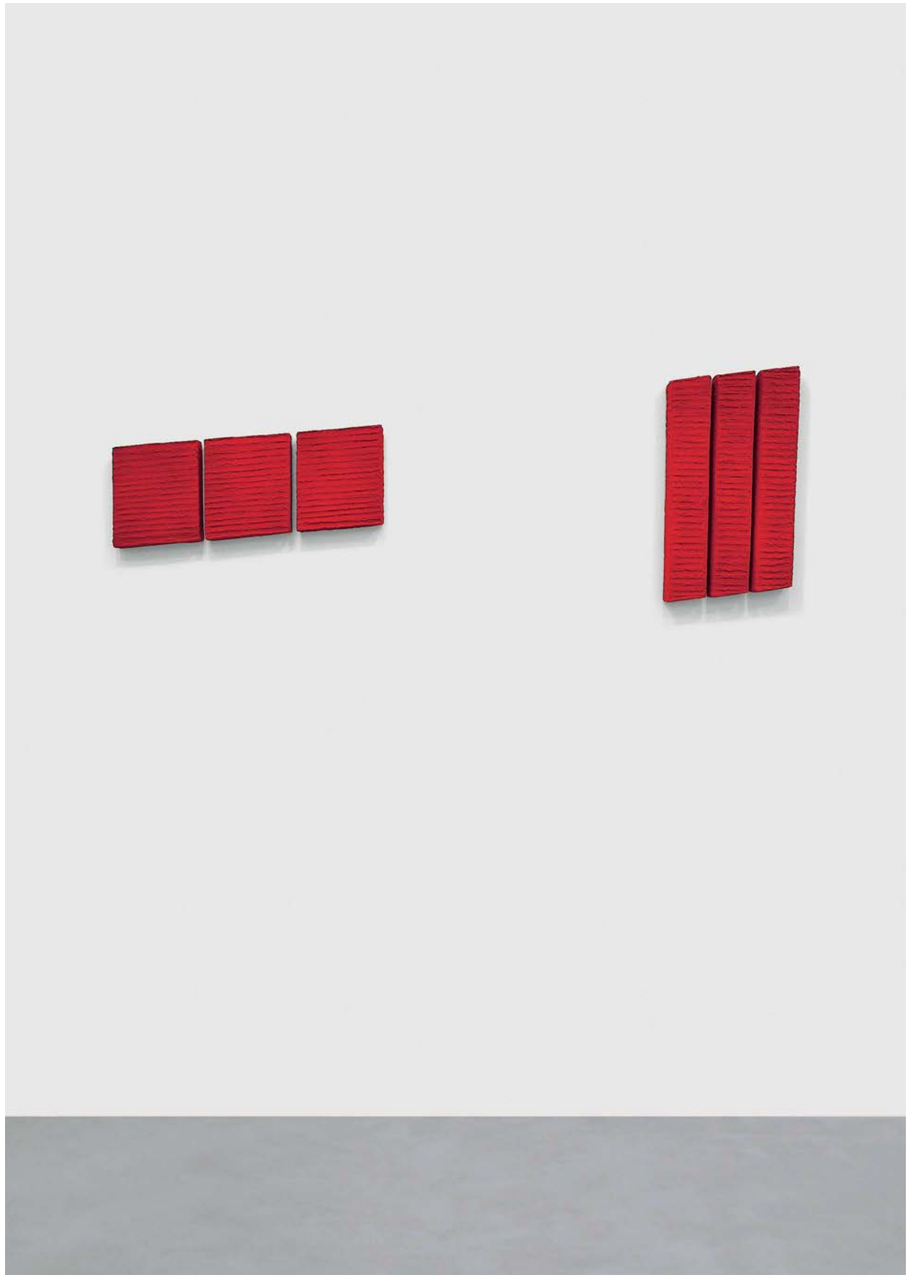
I solchi, lievi e irregolari, assumono diverse direzioni, ora inclinati oppure orizzontali o ancora verticali, sono proporzionati alla misura della superficie, modulati in modo da determinare anche gli spazi tra un elemento e l'altro. Questo controllo analitico diventa un fattore importante nella resa compositiva di ogni opera, allo stesso modo va sempre tenuta presente la tensione visiva dei margini, più regolari rispetto al passato, quasi sempre 'lavorati' per suggerire l'oggettualità e lo spessore tattile delle forme che si sollevano dalla parete con un seducente gioco di ombre. Basta allontanarsi dalla frontalità dell'impatto ambientale e scorgere le installazioni dal punto di vista laterale per avvertire queste ulteriori possibilità di lettura, non trascurabili in un'arte come quella di Pinelli che congiunge la vista al tatto, la costruzione analitica alla sensualità cromatica, il pensiero razionale all'emozione dello sguardo.

A questo piacere, maturato durante lunghi anni di impegno creativo, Pinelli non rinuncia, anzi rilancia l'urgenza del corpo cromatico, la necessità della materia fatta con le mani, una materia che trasmette sensibilità pura e fa dell'opera uno spazio sensoriale infinito, luogo di purezza dell'essere, frazione di una visione avulsa dal tempo.

Claudio Cerritelli, "Visioni senza titolo, del tutto rosse", in *Pino Pinelli*, catalogo della mostra, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2000.



Pittura R, 2001, tecnica mista, 35x32 cm; *Pittura R*, 2001, tecnica mista, 35x32 cm; *Pittura R*, 2001, tecnica mista, 35x32 cm



Pittura R, 2000, tecnica mista, 33x75 cm; *Pittura R*, 2000, tecnica mista, 66x38 cm

Claudio Cerritelli
Untitled visions, totally red

The polarities within which Pino Pinelli has developed his distinctive style through physical rhythms and tactile vibrations of the material - dividing and reuniting in a single gesture the events of chromatic invention - are, on the one hand, the expansive character of colour and, on the other, the emotional rigour of construction.

From his *oeuvre* emerges a concept of the work seen as a pictorial body, an organism that exists in space and constitutes its horizon; it is a presence radiating from the material towards a spatial process that distributes the forms on the wall. Rather than absorbing light, the images seem to project it in the group of elements that Pinelli creates through the constructive power of the gesture. This guides every action by means of contraction and expansion, and pause and dynamism, which are capable of fixing the vision in global complexity.

There are a number of emblematic works that form an excellent starting-point for any reflections regarding Pinelli's art. Although they are well known to those who take an interest in the contemporary art scene, it is worth referring to them on the occasion of this exhibition. In particular, three works represent a radical departure from the paintings with which Pinelli started his artistic career: *Pittura GR*, with three elements (1975), *Pittura GR*, with four elements (1975) and *Pittura GR*, with three elements, of the same year. The concept of the canvas no longer exists; colour becomes an objectified sign; the unity of the surface acquires the possibility of existing in a multiple form; the identity of the painting emerges in relation to space.

The first work consists of the repetition of three elements that involve reduction and expansion; the conceptual value of the image does not compromise its level of chromatic sensitivity, while perception is stimulated as a sensorial extension that the artist pursues through a vision concentrated on itself.

The second work introduces the idea of the fragment, of the image divided into corner elements suggesting the perimeter of an empty rectangle, delineating a virtual surface that, however, expands beyond the area of the wall. From the concentrative gesture it proceeds to the extensive one, returning to enclose space within itself.

With the third work, consisting of three elements placed one after other, the process of dissemination began that, since then, Pinelli has never abandoned. Indeed, he has exalted it in multiple forms, dissemination capable of creating equilibria in movement, hovering between space and volume, stimulated reciprocally through continuous points of tension of the image. In this case, too, the unity of the painting is pursued in the dialect of the differences, especially when the single elements are arranged in an arc, forming a trajectory that dominates the fixity of the wall, creating momentum and pause, limitless tension and constructive reason.

Why refer to the past and reconsider these bases of Pinelli's art now that, after twenty-five years of passion and calculation, and risk and adjustment, the poetic dimension of his work can offer other spatial emotions, new fragments of becoming? This need has arisen not so much in order to recount the artist's story or to establish the chronology of his work - which would, in fact, be useful

in a system of art that forgets precedents - but rather to perceive the vast range of Pinelli's work, the imaginative duration of the colour, the obstinate theory of art that, apart from the definitions of painting and sculpture, Minimal and Conceptual art, has identified its truth in a desire to be painting in a way that's different from the conventional painting media.

The novelty of this position was rightly stressed by Giovanni Maria Accame in his seminal critical anthology of Pinelli's work in 1994: "Detach painting from the surface, shatter its unity, raise it up, restore its substance, move it through space. Allow it to emerge from itself in order to recognize itself. Forget the picture so as to rediscover painting".

The theory of colour identifies itself, therefore, in the desire to operate in an open field, beyond the surface, and takes shape in the same place in which it is displayed to the public, with gravitation of space that changes continuously, without betraying its perceptive nucleus. This would be of considerable importance were it not for the fact that Pinelli, because of the cultural climate and his pictorial lineage, has always regarded the "painters of surfaces" as his fellows - Mario Nigro, Carlo Ciussi, Rodolfo Aricò, Carmengloria Morales, Claudio Olivieri, Claudio Verna, Riccardo Guarneri and Giorgio Griffa, just to mention a few names. In effect, he has preferred to be associated with "real painters" rather than exponents of Arte Povera, Conceptual artists or constructors of environments. And it is indeed strange that Pinelli, alone explorer who has not been assimilated by the usual artistic currents, yet is especially worthy of attention because of the way he distances himself from the pictorial canons, seeking to modify the body of colour through plastically intense images.

From 1975 onwards - from the time of the works mentioned above - the artist has followed a different path and the objectified nature of the colour cannot be compared with the art that, from colour, has demanded miracles and evocation of the limit of the canvas, amidst desires for light and allusive signs that speak of infinity.

In this sense, Pinelli shared the concept of dissemination that Filiberto Menna theorized around 1978 with other artists, both in Italy and elsewhere, including Gastini, Dezeuze, Joubert, Umlauff, Cotani, Ortelli, Shields and Pozzi, whose works consisted of minimal elements spread in different ways over the wall. Later on his dialogue was with Charlton and Umberg, using an approach to art that did not allow of distortion and set itself up as self-referential, a locus where the language of the world is cancelled in the theory of painting, in its greatest concentration.

In Pinelli's case, moreover, the term "*pittura*" (painting) expresses a controversial identity accompanying the debate about the destiny of the "picture", with certainties and apprehension, motives and problems that still exist and perhaps are not resolvable: signs of vitality with which modern art, from Constructivism onwards, has always been linked. The diversity of Pinelli's work lies in his plastic possession of pictorial space, in the open-ing up of its perimeter, in what one of the first gallery-owners to exhibit the artist's works, Valentino Turchetto, has described as "disintegration of the classic painting, negation of the closed surface, desire to rely on fragments that seem to emerge with the power and violence of a volcano".

This tension that cannot be relieved has, from a poetic point of view, also involved Carlo Invernizzi, a discerning interpreter of Pinelli's luminescent signs, dazzled by the lucency of the fragments disseminated in the indistinguishable space of the wall, with all the risks that this involves. On the other hand, all the critics' interpretations have regarded the concept of painting as an original, independent value. Thus the contributions to the discussion of Pinelli's art of Italo Mussa, Giorgio Cortenova, Giorgio Verzotti, Marco Meneguzzo, Lorenzo Mango, Giorgio Bonomi, Bernard Lamarche-Vadel, Ingrid Mössinger and Elmar Zorn have all referred to the idea of tactile space, the physically concrete locus, the presence of which is continuously renewed by the fragment, although this emerges from the picture.

Pinelli gives concrete proof of the fact that he is still investigating the potentialities of this spatial vertigo, as may seen in this exhibition where thoughts may be touched, physical colours become mental ones, surfaces multiply and gestures follow impossible trajectories; and they have no respite except in the final image that receives and disseminates everything. With this charge of tension Pinelli is becoming increasingly aware that the term "*pittura*" is a legitimate aspiration, but it is not sufficient to identify the whole of his linguistic operation; he realizes that colour can communicate with its setting without obligatory points of reference.

It is one thing to imagine on the canvas the "topologies" or "transformations" that the artist happily painted in 1971 and 1972, and quite another to entrust the image with the visual impact and the gesture of the dissemination that is necessary after those experiments; and this is a gesture that has sustained every minimal variation in perception. In fact, whatever the formal changes, shifts in viewpoint and compositional rhythms of the installations, Pinelli has always used the term "*pittura*" as an unlimited theoretical domain; he has never recoiled from the sacredness of this word, nor has he yielded to the temptation of another name, although he runs the risk of being misunderstood. It is, therefore, opportune to accept wholeheartedly the title "*pittura*" with which the artist accompanies his works so long as their dimension is tackled in a specific manner; this is in order to give due credit to his distinctive chromatic sensibility and the uniqueness of his artistic language.

This attempt to clarify the nature of Pinelli's work does not appear to me to be superfluous, although I am aware that it might appear a little reactionary in view of the fact that in today's art there is no longer any sense in trying to distinguish between what is and what is not painting, or between painting and sculpture and installation and Environmental art, or, for that matter, between anything else. The breaking down of stylistic barriers is an important tendency in the visual arts today, but it cannot be applied indiscriminately and, above all, it does not allow us to ignore the creative experiences of individual artists, nor must it be a way of mixing them all together, so that art becomes as a jumble of styles, without differences and without specific features or its own distinctive character.

Pinelli's creative design is wholly original, with the unique style that has been the hallmark of his art for the last thirty years. It plays a radical role in a field that it is difficult to define or label; it is an approach that exalts pure chromatic sensibility and is realized through special processes of elaboration of the materials. The substance of this project may be identified with the staging of a variable perceptive model in which the structure of the work proceeds from the whole towards the detail and, at the same time, begins to use the fragment in order to take the path leading to absolute vision.

What Pinelli is pursuing is the tactile exaltation of the chromatic value, not in the manner of

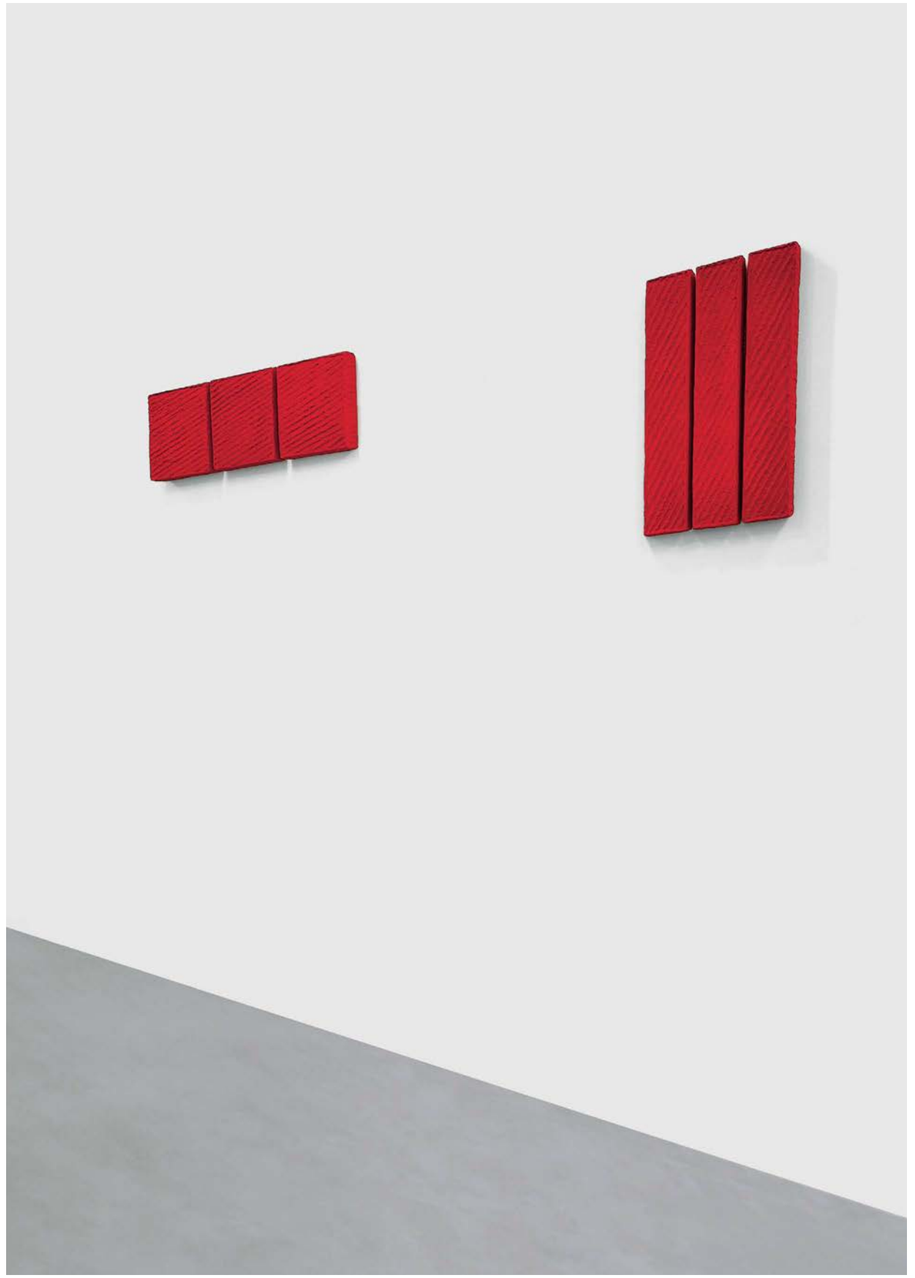
traditional painters, but with the modalities of the constructors of wall installations where the spectator is require to react immediately to the extension of the form in space with as much emotion as possible. The artist creates not only the work but also its interpretation. In this way the function of the spectator is conceived from the outset; it is planned to be a value within the overall spatial hypothesis and is elevated to the level of the chromatic vibrations that expand and contract through the structure of the fragments.

This is what happens in this exhibition, which Pinelli has dreamed of, conceived and constructed in accordance with a tried and tested expository method, gauging the positioning of the single elements in all their details through variations and persistence that catch the eye in the minute grooves of the material and also in the pauses between one element of the composition and another. The path of a single colour, red, moves by perceptive slippage through different points of view: the walls become *loci* where forms emerge and disappear like variable organisms of colour.

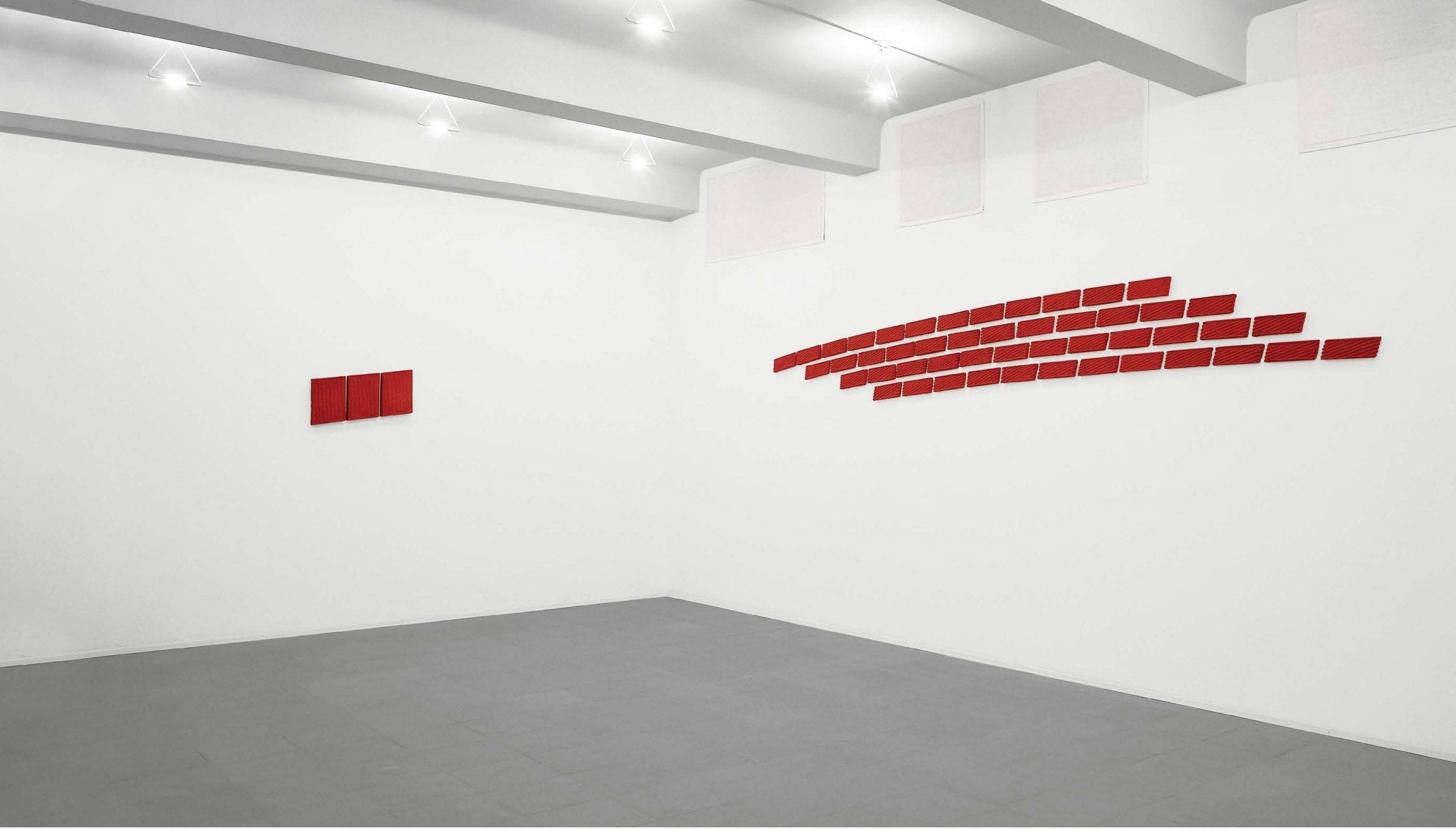
With installations large and small Pinelli has invented a system of pulsations linked by a supreme sense of proportion, according to a criterion that counters short nuclei of elements concentrated in themselves with large compositions of fragments in action in space. It is, however, certain that the intense vibration of the red confers on Pinelli's "plastic painting" the effect of great power, the sense of energy that, through the light effects on the irregular surfaces, becomes the real subject of the artwork. The value of the emanation does not in any way limit the chance to savour the magnetism emerging from each element, the ever-changing treatment of the surface, the imperceptible presence of the touches of the hand that make the skin of the colour alive and vibrating. The shallow, irregular grooves take on different directions: inclined or horizontal or vertical, they are proportionate to the size of the surface, modulated in order to determine the spaces between one element and another. This analytic control becomes an important factor in the compositional result of each work, just as the visual tension of the margins must always be taken into account. These are more regular compared to the past and are nearly always treated in a way that stresses the object-like nature and tactile thickness of the forms that project from the surface of the wall with a captivating pattern of shadows.

It is sufficient to move away from the frontality of the first impact and view the installations from the side to become aware of this further possible interpretation. This cannot be ignored in artworks like those of Pinelli, who combines sight with touch, analytic construction with chromatic sensuality and rational thought with the excitement of looking. Pinelli has by no means abandoned this pleasure, which has developed over many years of commitment to art; rather he revives the urgency of the chromatic body, the need for hand-made material that transmits pure sensibility and makes the artwork an infinite sensorial space, a locus of the purity of being, a fraction of a timeless vision.

Claudio Cerritelli, "Untitled visions, totally red", in *Pino Pinelli*, exhibition catalogue, A arte Studio Invernizzi, Milan, 2000.



Pittura R, 2000, tecnica mista, 33x75 cm; *Pittura R*, 2000, tecnica mista, 66x38 cm



A arte Studio Invernizzi, Milano, 2000

Luca Massimo Barbero
L'ombra della percezione

Un suono…di vuoto. Il muro, la zona superiore della galleria presenta opere bianche, puramente bianche. L'ombra, è il primo momento di incontro. La traccia per iniziare questo viaggio nell'enigma sollecitante la percezione.
OMBRA. Il corpo, l'aura "fisica" di ogni elemento della pittura di Pinelli la compongono e la richiamano come primo elemento di quest'intera mostra. Una mostra che nasce e si articola nel pensiero dell'artista come un progetto nello spazio, inteso questa volta come sfida e coesione con l'architettura espositiva nei suoi due piani.
BIANCO al superiore; elementi disseminati si dispongono sulla parete richiedono alla vista un'acclimatazione, quasi una pausa/interruzione da tutto ciò che è l'esterno. Un ingresso, un abbandono. Varcate le soglie della galleria si ascende visivamente al punto più alto dell'identificazione di un corpo cromatico: il bianco su bianco. Ed è allora che si interagisce, scopre, ci si annienta e sprofonda con i sensi nella richiesta di questa mostra: abbandonare ogni simbologia nota e rintracciare il 'corpo' dell'opera lentamente, lasciandola emergere dalla superficie del muro…iniziando proprio dall'ombra…dall'unico segno evidente, possibile, tangibile ed in fondo incorporeo.
Se da tempo, come la critica ed il pubblico hanno più volte constatato, l'opera di questo autore va indagando la *pittura* - le sue modalità infinite, i suoi contenuti, lo stesso 'atteggiamento' del dipingere ed 'essere pittura' - in questa occasione Pinelli richiede e si richiede una nuova attenzione. È per lui, che ricerca in modo sottilmente infinito ogni luogo della pittura, un'ennesima messa in gioco della validità, non solo del suo operare ma della *pittura* stessa, del suo esistere e dialogare con lo sguardo, con il proprio corpo, con l'ambiente.
Percezione, o meglio l'ombra della percezione abbiamo voluto titolare queste poche note/intervista introduttive alla mostra. Perché è ancora sulla percezione, sui suoi lati estremi, tanto evidenti quanto infinitamente sottili che muovono i passi, le sale, i singoli elementi, il loro insieme (perché di insieme nello spazio si tratta in questa occasione, nella totalità articolata del progetto).
All'incontro tra l'artista e chi scrive, saliva nel dialogo questo suono di necessità dell'opera di essere percepita', prima lentamente, con difficoltà (quasi un ritrarsi) e poi, via via, in un grado musicale di crescendo, il fragore orchestrato del 'corpo', l'emersione dalle pareti, il ritmo. Allora la frammentazione disseminata ovunque, partecipe d'ogni spazio e di ogni parete. Un dialogo con l'ambiguità dell'essere e del percepire, sulle possibilità dell'opera d'essere ambigua, tentatrice, indefinita.
"Il mio lavoro vive di una grande ambiguità…"ci ricorda Pinelli "perché a mio avviso contiene tanti livelli sensibili di cui io stesso non ho ancora coscienza…perché per quanto l'artista lavori e affronti il lavoro cercando di controllarlo, dirigerlo farlo nascere…ci sono mille rimandi, valenze che non ti sono noti e che, forse, alle volte emergono proprio con il confronto con l'intervento critico e che, come in questa occasione, rilevano punti di vista diversi, interpretazioni che mutano anche generazionalmente. L'ambiguità risiede anche in queste possibili letture diverse,

fatte da varie generazioni nella disponibilità dei valori propri del lavoro che non si *muove* solo storicamente, in un ordine cronologico ma che ha il suo *darsi*, mutando, facendosi leggere anche dal pubblico in modi diversi…se un lavoro vibra di pura ambiguità, che lo allontana dall'essere un lavoro freddo ed esatto come eseguito scientificamente, sarà possibile interpretarlo come un'espressione aperta, continua, in evoluzione. Un mio lavoro, vorrei fosse uno spazio concreto della pittura la cui creazione è data da un equilibrio tra controllo e libertà, e le possibilità della sua lettura, mai obbligata, stereotipata o vincolata da parametri…ambiguità è anche imprevisto…messa in discussione".

Ed è questo spostamento - tra ambiguità del percepire e dell'essere del lavoro - che si presenta come un 'imprevisto' agli occhi del visitatore quando scende al piano inferiore della galleria. Un suono 'non previsto' uno spazio di colore quasi un accecamento di luce rispetto all'ombra bianca dell'ingresso. Un'ombra che continua ad esistere ma mutata…Di mutazione sembra parlare qui il lavoro di Pinelli, questo grande ed unico spazio letteralmente invaso, colorato ed abitato. Mutare il livello della percezione non solo attraverso l'opera ma modificare tramite l'occhio l'intera lettura dell'opera, allargamento del concetto di pittura, spostamento dei codici. GIALLO. L'occhio percorre lo spazio ed il colore primario ne occupa l'orizzonte. Ancora un 'allagamento cromatico' una perdita di corpo dell'opera, annullamento dei contrasti. Quasi impossibile riconoscere gli elementi. Inizia la caccia sottile dell'occhio per ri-conoscere la pittura, rintracciarne i lineamenti, le membra, …ed ancora l'artista suggerisce di utilizzare l'ombra, per far sì che dal nulla emerga il tutto, come in un suono continuo da 'pianissimo', salga…si orchestri con la luce e diventi una nuova sinfonia.

"Io parlo di *pittura*, da sempre, anche qui…dovunque. La caratteristica del mio lavoro è stata sempre anche quella di ricercare questo aspetto percettivo dell'opera, quasi uno *stato ansioso* della superficie. Penso ai monocromi…a quella pittura fatta quasi con il respiro…con quello stato ansioso di sensi e d'intelletto…Se prima, per anni la ricerca di questo *stato della percezione* e di questo stato inquieto ma forte della pittura si concentravano essenzialmente sul concetto di pittura/quadro…nel tempo, il lavoro si è concretamente mosso nella medesima direzione proponendo però alcune ipotesi oggettive, insomma questioni e domande che non si sono mai esaurite e contenevano sempre la chiave senza fine della percezione, la sua mobilità, appunto, come dicevamo la sua ambiguità".

Eppure da tempo tra percezione e sguardo l'opera si muove, moltiplica, dissemina, non solo per modulare la sua esistenza ma anche per permetterne una nuova seduzione ai sensi. Già verso la fine degli anni Ottanta l'artista in un'intervista con Antonio Passa parla di nuove necessità dell'opera, del suo rapporto con il pubblico. Pinelli ne parla come "del rapporto tra pubblico e opera che ha posto in me l'accento del carattere tattile della mia pittura…affinché non solo occhi e mente ne partecipassero ma le sinuosità delle forme fossero un invito a toccare".

BIANCO/GIALLO. "Nel preparare invece questa mostra, come hai notato, ho voluto spostare l'asse, la direzione dello sguardo…nel senso che effettivamente ho pensato alla parete come assorbimento dell'opera e quindi opera e parete fossero tutt'uno. E allora in questo caso una pittura bianca su una parete bianca ed una gialla su una gialla. In modo che davvero si possa accelerare questa leva del percepire e chi guarda l'opera quasi non se ne avveda…quasi non abbia un oggetto da contemplare…e poi…come dici l'ombra…la sostanza dell'ombra. L'ombra è importante, nel mio lavoro…un elemento portante del mio lavoro…appare fondamentale ora…proprio in questi due momenti dello spazio della galleria".

Un pensiero che si concretizza in uno spazio come ed ancora una manifestazione puramente pittorica e non ambientale…"Dipingere non varia…si modula ma è una caratteristica fondante in tutta l'arte ed il dipingere nell'arte contemporanea…da Mondrian…in tutto un percorso di sottrazione della pittura nell'arco degli anni ha raggiunto un punto d'essenza, d'assoluto e nel mio caso è stata anche gestualità. *Verticale/Orizzontale/Inclinata*…sono i tre gesti fondamentali del dipingere…i gesti del pittore…per vari problemi ci chiedono questi modi…In questa mostra presento delle risultanti…ma anche dei problemi del dipingere del suo concepirlo, espandendone il corpo, i gesti".

Un *luogo/spazio* come percorso nella forma, nella totalità dello spazio dove alberga, si distribuisce, emerge la forma; una forma, quella di Pinelli, che non è simbolo in sé quanto una necessità emersa, nel farsi, nel presentarsi. Ogni opera si compone di un problema di una sua manifestazione ed ancora: il problema è la pittura, il suo manifestarsi, il pensarla, il distribuirla, il 'darla' come fatto del pensiero e dell'esercizio dell'artista.

"Il mio lavoro è fare pittura…non c'è nulla di rappresentativo…anche in questo momento così diverso, nuovo per me…la forma non rappresenta nulla se non se stessa…vive uno spazio che è la parete…dove si incrociano segmenti, corpi, forme…e le mie origini di pensiero e del fare però indubbiamente e fermamente muovono da lì…dal linguaggio della *pittura*, del fare…ma con il mio terzo occhio vorrei raggiungere la sostanza atomica della forma come elemento di forza di costituzione di una diversa natura della pittura…il mio tentativo da sempre, dai primi lavori è stato quello di frantumare l'opera per disseminarla e così viverne una nuova ragione del fare e delle possibilità".

Rileggo Pinelli in questo spazio giallo. Una diffusione del colore, di uno dei "suoi colori", ma dovunque. Eppure questo pensiero è evoluzione. Convivono gli elementi della sua pittura, la disseminazione, la sensualità talvolta ardita d'alcune sue opere, questo volersi far accarezzare con gli occhi, la tattilità espansa ed anche l'alto concetto del dipingere. È possibile chiedere ad una pittura di concetto ed oggetto di diventare "diffusa"? Il colore introduce questa possibilità…i sensi del visitatore la rendono possibile.

"Perché ora dipingo con un colore una galleria…perché questa invasione…per la prima volta… Come ti ho già detto…è una questione, una specie di dono sottile ma anche di rischio (perché l'arte deve essere anche mutevolezza sensata e rischio, messa in discussione)…tento questo scarto come ti ho detto per far sì che la pittura in qualche modo possa fondersi/confondersi con la parete…venga quasi totalmente assorbita e diventi quasi solo un 'piccolo suono'…una cadenza minima che affiora attimo dopo attimo lasciando che sia la sostanza dell'ombra a creare lo scarto…è diffusione…generosa ma è anche un porre alle pareti ed all'occhio un quesito…se l'ombra riuscirà a creare lo scarto e la pittura riuscirà ad affiorare percettibile da questa superficie…ancora una volta sarò riuscito…con una piccola piuma a far suonare quell'arpa della poesia che suono ad occhi bendati".

Il visitatore si muove tra gli spazi, con i suoi sensi, l'ombra è l'elemento portante, un accento che

diventa corpo…"il bianco, l'assoluto bianco è la luce, un suono massimo…il bianco come fatto prioritario…il giallo…la necessità del suo accadere…in affondo della parete…il colore della parte bassa che va a caricare la parte alta del bianco ed indica la *ragione* di questo operare nello spazio anche per suoni e contrasti…Non è ambiente è dialogo nel luogo, ma lavorando sempre a parete, come la pittura…un suono con un suo svolgersi, un suono che cresce ed inonda i sensi".
La pittura sembra, ancora con le ambiguità delle apparenze essersi ritratta…ed invece è in continuità, allogata nel colore, affondata nel suono continuo percepibile tramite le tracce, i suoni dell'ombra, non per questo trascura la materia, il suo corpo…anzi ne dipende…ne dipende la sua visione, la salvezza. In questa continuità evolutiva Pinelli ha voluto rintracciare un nuovo spazio che, muovendo dalla disseminazione, giunga alla percezione intesa come massimo coinvolgimento dei sensi e richiesta serena d'attenzione verso la *pittura*. L'ombra sembra raccogliere i nostri pensieri di visitatori e guidarci in una prima dispersione visiva…l'ombra ci guida affinché sia più facile…camminando nel colore con i nostri sensi…"Affogare in questo corpo di pittura-luce".

Venezia, 17 aprile 2003

Luca Massimo Barbero, "L'ombra della percezione", in *Pino Pinelli. L'ombra della percezione*, catalogo della mostra, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2003.

Pittura B, 2003, tecnica mista, 140x340 cm



Luca Massimo Barbero
The shadow of perception

A sound...of emptiness. The wall, the upper area of the gallery has white, purely white works. The shadow is the first opportunity for encounter, the trace for beginning this journey in the enigma stimulating perception.
SHADOW. The body and the 'physical' aura of each element of Pinelli's painting constitute it and remind us of it as the first element of the whole of this exhibition. This is an exhibition that is born and articulated in the artist's thought as a project in space, which is regarded on this occasion as a challenge to - and also cohesion with - the architecture of the gallery on its two floors.
WHITE on the upper one; scattered elements arranged on the wall require the eyes to acclimatize themselves, almost a pause from - or interruption of - everything that is on the outside. An entrance, an abandonment. After crossing the threshold of the gallery, one ascends visually to the highest point of the identification of a body of colour: white on white. And it is then that one interacts, reveals oneself, humbles oneself and sinks with one's senses into what this exhibition requires: all well-known symbols are abandoned and the 'body' of the work is slowly tracked down, allowing it to emerge from the surface of the wall...beginning with the shadow...from the only sign that is evident, possible, tangible and, at bottom, incorporeal.
If for some time, as both critics and public have frequently noticed, the work of this artist is investigating painting - its infinite modalities, its contents, the very 'attitude' of painting and 'being painting' - on this occasion, Pinelli requires fresh attention. For the artist, who seeks in a subtly infinite manner each locus of painting, it is yet another involvement of validity, not only of its functioning, but of painting itself, of its existence and its dialogue with the eyes, with its own body, with the environment.
Perception - or rather 'the shadow of perception' - is the title that I have given to these introductory notes (with an interview) to the exhibition. Because it still regards perception its most extreme aspects - as evident as they are infinitely subtle - that involve the passages, rooms, individual elements and these taken as a whole (because, on this occasion, it is a matter of a whole entity in space, in the articulated totality of the project).
During the encounter between the artist and the present writer, this sound of the 'necessity of the work to be perceived' rose in the dialogue, first of all slowly, with difficulty (almost a withdrawal) and then, little by little, in a musical crescendo, the orchestrated uproar of the 'body', the emergence of the walls, the rhythm. Thus fragmentation was disseminated everywhere, taking part in each space and every wall. It was a dialogue with the ambiguity of existence and perception, regarding the possibility that the work may be ambiguous, tempting or indefinite.
'My work lives on its ambiguity,' Pinelli reminds us, 'because, in my opinion, it contains many levels of perception that I myself am not yet aware of...because, however much the artist works, and tackles the work, seeking to control it, supervise it and allow it to be born...there are a thousand references, values that you aren't familiar with and that, perhaps, sometimes, emerge

through the comparison with the critical interpretation, and that, as on this occasion, reveal different points of view, interpretations that change also with the generations. The ambiguity also lies in these different possible interpretations, comprising various generations in the availability of the values of the work itself that doesn't only move historically, in chronological order, but which has its mode of creation, changing, allowing it to be interpreted - also by the public - in different ways...if a work vibrates with pure ambiguity, which distances it from being a cold, precise work, as if it had been executed scientifically, it will be possible to interpret it as an open, continuous expression in a state of evolution. I would like a work of mine to be a concrete space of painting the creation of which is provided by a balance between control and freedom, and the possibility of its interpretation, never obligated, stereotyped or constrained by parameters... ambiguity is also unforeseen...open to question.'

And it is this movement - between the ambiguity of perception and the existence of the work - that appears as an unexpected occurrence in the eyes of the visitors when they go down to the lower floor of the gallery. There's an unforeseen sound, a space of colour, and the light is almost blinding compared to the white shadow of the entrance. It's a shadow that continues to exist, but it's in a changed form...Pinelli's work seems to speak of change here, in this huge single space that's literally invaded, coloured and inhabited. The level of perception is changed not only through the work but by modifying, through the eye, the whole interpretation of the work, by broadening the concept of painting and by changing the rules.

YELLOW. The eye scans the space and the primary colour occupies its horizon. Once again this is a 'flood of colour', the loss of the work's body, the elimination of the contrasts. It's almost impossible to recognize the elements. Thus begins the eye's subtle search to recognize painting, track down its features, its limbs...and again, the artist suggests using the shadow so that everything may emerge from nothing, as in a continuos pianissimo sound, and rise...orchestrate itself with the light and become a new symphony.

'I have always talked about painting, as I do here too...everywhere. The characteristic of my work has always been that of seeking this perceptive aspect of the work, virtually a state of anxiety of the surface. I'm thinking of the monochromes...of the painting executed practically with the breath...with the state of anxiety of the senses and the intellect...If, for years previously, the search for this state of perception and this uneasy yet strong state was concentrated essentially on the concept of painting and the picture...in time, the work has concretely moved in the same direction, putting forward, however, a number of objective hypotheses - in other words, issues and questions that have continued to be raised and have always contained the endless key to perception, its mobility and, as we were saying, its ambiguity.'

And yet for some time now the work has moved, multiplied and been disseminated between perception and the gaze, not only in order to modulate its existence, but also to allow a new seduction of the senses. In fact, towards the end of the 1980s, in an interview with Antonio Passi, the artist spoke about the new needs of the work, of its relationship with the public. Pinelli referred to it as 'the relationship between the public and the work that has placed in me the accent of the tactile character of my painting...so that not only did the eyes and mind participate in it but also the sinuosity of the forms was an invitation to touch it.'

WHITE/YELLOW. 'As you have noticed, when preparing this exhibition I decided to move the axis, the direction of the gaze...in the sense that, in effect, I regarded the wall as the absorption of the work and that consequently the work and the wall were one and the same thing. And so, in this case, there's a white painting on a white wall and a yellow painting on a yellow wall. So that this stimulus of perception may truly be speeded up and those looking at the work are hardly aware of it...almost as if they didn't have an object to look at...and then...what you call the shadow...the substance of the shadow. The shadow is important in my work...a basic element of my work...it seems to be fundamental now...in these two parts of the gallery space.'

This is a thought that takes shape in a space that is still a purely pictorial, not environmental, manifestation...'Painting doesn't vary...it modulates itself, but it's a basic characteristic in all art, and painting in modern art...from Mondrian...in all the process of simplification of painting over the years has reached a point of essence, of the absolute and, in my case, also of gestural expressiveness.

'Vertical/Horizontal/Slanting'...are the three basic gestures of painting...the painter's gestures... for various problems these modes are requested...In this exhibition, I'm displaying some results... but also some problems of painting and its conception of it, expanding its body and gestures.'

Thus the 'place/space' is a journey in form, in the totality of the space where the form dwells, arranges itself and emerges; Pinelli's form is not in itself a symbol, but rather a need that emerges in its coming into being, in its appearance. Each work comprises a problem of one of its manifestations; the problem is painting, its revelation, conception and arrangement, the way it is created by the artist's thought and practice.

'My work is painting...there's nothing representational in this...even in this very different period, which is new for me...the form doesn't represent anything but itself...it experiences a space that's the wall...where segments, bodies and forms meet...and the my thought and artistic practice undoubtedly originate from there...from the language of 'painting', of creation...but with my third eye I'd like to reach the atomic substance of form as a vital element in the constitution of a different nature of painting...what I've always tried to do, from my earliest works, has been to break up the work in order to disseminate it and thus experience a new reason for creation and its possibilities.'

I reinterpret Pinelli in this yellow space. A diffusion of colour, of one of 'his colours' - but everywhere. And yet this thought is evolution. In his painting its elements coexist, the dissemination and the sensuality that is, at times, audacious; there's a desire to allow the expanded tactility and the noble concept of painting to be caressed with the eyes. Is it possible to require the painting of concepts and objects to become 'diffused'? The colour introduces this possibility...the visitor's senses make it feasible.

'Because I now paint a gallery with a colour...because there is this invasion...for the first time... As I've already told you...it's a question, a sort of subtle gift, but also a risk (because art must also be reasonable mutability and risk, and it must be open to question)...as I said before, I attempt this deviation so that the painting may, in some way, merge with the wall...be almost totally absorbed and become little more than a 'small sound'...a minimal cadence that emerges moment after moment, allowing the substance of the shadow to create the deviation...it is

diffusion…if the shadow manages to create the deviation and the painting manages to emerge perceptibly from this surface…once again I will have managed…with a small feather to make music on the 'harp' of the poetry that I play blindfold.'
The visitors move between the spaces with their senses, the shadow is the basic element, an accent that becomes a body…'the white, the absolute white is the light, the maximum sound… white as the priority event…the yellow…the need for it to happen…at the bottom of the wall… the colour of the lower part that serves to stress the white upper part and indicates the reason for this operating in space, also by means of sounds and contrasts…It's not an environment, it's a dialogue in the place, but always working on the wall, like painting…a sound with its development, a sound that grows and floods the senses.'
Painting seems to have been portrayed yet again with the ambiguities of appearance…and it is, instead, in continuity, accommodated in colour, immersed in its continuous sound perceivable through the traces, the sounds of the shadow, but it does not, for this reason, neglect the paint itself, its body…on the contrary, it depends on it…its vision and salvation depend on it. In this evolutive continuity, Pinelli has found a new space that, proceeding from the dissemination, reaches perception regarded as the greatest involvement of the senses and a serene request for attention to be given to painting. The shadow seems to receive our thoughts as visitors, and guide us through the first visual dispersal…the shadow guides us so as to make this easier… moving in the colour with our senses…'Drowning in this body of painting-light'.

Venice, 17 April 2003

Luca Massimo Barbero, "The shadow of perception", in *Pino Pinelli. The shadow of perception*, exhibition catalogue, A arte Studio Invernizzi, Milan, 2003.





A arte Studio Invernizzi, Milano, 2003

Bruno Corà
Pino Pinelli. La pittura tra frammento e tensione unitaria

Premessa

L'occasione espositiva nell'attività di un artista è spesso la circostanza in cui egli, dopo aver elaborato un certo numero di opere o semplicemente messo a fuoco un problema estetico di suo interesse, sente di poterne mostrare gli esiti. Così, da un episodio all'altro, attraverso una verifica pubblica, il lavoro artistico mette in chiaro la propria identità, sottolinea le fasi qualificanti delle proprie conquiste, dichiara le eventuali sterzate, le novità, i mutamenti o più semplicemente una coerenza che non è sempre sinonimo di aproblematicità ma che, al contrario, può rendere evidente che la prima intuizione avuta all'inizio del cammino ha dischiuso una inesauribile vena che continua a sgorgare durante tutto il resto della vita artistica.

Quest'ultima condizione sembra essere quella in cui si manifesta, ormai da circa quaranta anni, l'opera di Pino Pinelli; e bisogna dare atto alla sua fede nell'assidua prassi di una pittura che, con l'originale facoltà di sprigionare luce e spazio, elaborata lungo il corso degli anni, nella certezza di conferirle gradi via via sempre più complessi ma anche più espliciti e trasparenti, in ordine alle valenze che la distinguono, lo ha condotto ai risultati odierni d'indubbia efficacia. Infatti, nei due ambienti della galleria A arte Studio Invernizzi, in cui si articola questo nuovo pronunciamento paradigmatico del lavoro di Pinelli, si ha l'opportunità di osservare un doppio ciclo di opere che segnano un passaggio significativo e sicuramente carico di conseguenze nel suo percorso pittorico. Ma una riflessione specifica su queste ultime opere spinge a riesaminarne le ragioni fondative in relazione agli etimi del frammento, del segno, del colore, della forma e dei loro supporti, tutti egualmente coinvolti nell'ambiente che li accoglie e in cui esercitano la loro azione spaziale.

Nel corso di questa disamina si potrà altresì rilevare come *una tensione riconnettiva*, affacciatasi attorno al 1986, abbia attraversato gli ultimi vent'anni con aspetti differenti, conducendo lentamente la forma all'esemplarità dell'esigenza attuale, non priva dell'inquieto anelito alla reintegrazione, tuttavia sempre rinviata.

Il frammento

Dopo l'esordio monocromatico documentato dalle opere del biennio '73-'75, in cui Pinelli opera con acrilici su tela, il salto che frattura e modifica il supporto della pittura, nonché la sua stessa consistenza optando per la 'tecnica mista' (suscettibile di ulteriori elaborazioni fino alla formula attuale) Pinelli lo compie con quella *Pittura GR* (1976), emblema della successiva concezione di ogni suo lavoro. In esso infatti si evidenziano alcuni elementi essenziali del linguaggio pinelliano. Anzitutto l'entità frammentaria, con la messa in crisi del supporto tradizionale della tela e inoltre - forse evocando la struttura del telaio - il rivestimento delle nuove forme-supporto con tessuto dipinto, quasi a voler perpetrare l'insopprimibile desiderio di una pittura da cui non ci si può e non ci si vuole separare. Queste nuove qualità della pittura di Pinelli ricevono i primi significativi riscontri internazionali sia nella mostra *Tendenser i Europaeisk Kunst* a Copenhagen

(1976), sia soprattutto in quella mostra presso il Musée d'Art Moderne de la Ville di Parigi *Fractures du Monocrome aujourd'hui en Europe* (1978) che ha la peculiarità di compiere una speculazione mirata sulle forme frammentarie della pittura monocroma.

Ma quale interna esigenza rivela l'interesse dell'arte per il frammento? Porsi il quesito significa ben presto rendersi conto che la natura della scelta compiuta da Pinelli sin dalla *Pittura GR* è tutt'altro che puramente rivolta a soddisfare obiettivi formali o decorativi; al contrario, essa interiorizza una eco drammatica che ha precisi riferimenti archetipici scientifici e storici. È il frammento in quanto entità parziale ad avere una genesi drammatica. Esso infatti dichiara uno stato di residualità, esito di una consumata divisione dell'unità primigenia. L'archetipo che ancora si agita in ogni frammento trae risonanza nella notte dei tempi, là dove i fisici individuano, sino ad oggi, la deflagrazione 'puntuale' nel big-bang. In seguito ad esso, l'intero universo si sostanzia degli infiniti frammenti costitutivi delle galassie e dei sistemi stellari e planetari, a uno dei quali appartiene la nostra stessa terra. Qui come altrove, l'unità continua a scindersi da migliaia di millenni. Impercettibile alla nostra vista, tutta la realtà materiale sottoposta al secondo principio della termodinamica continua a collassare nella perdita irreparabile d'integrità, a causa di un'entropia risoluta quanto indifferente, che mina nei recessi più profondi ogni illusorio stato di quiete della materia.

In arte, la presa di coscienza estetica più vistosa di questo fenomeno avviene implicitamente nell'iconografia della rovina e nelle sue molteplici derivazioni analogiche. Se dal primo Quattrocento e fino al Settecento la rovina è anzitutto emblema della fine del mondo classico, e con esso del paganesimo, e poi testimonianza della mirabile grandezza dell'antichità, dal Romanticismo in poi essa si adombra di altre valenze suscettibili di consapevolezza drammatica. Al *pathos* obiettivo e civile disseminato da Piranesi in decine di opere evocanti le *Antichità romane* (1756), nella Città Eterna si affiancavano la *Stanza delle rovine* (1765-66) di Charles-Louis Clérisseau e opere come *L'artista commosso dalla grandezza delle rovine antiche* (1778) di Heinrich Füssli. Ma in pittura si può considerare analoga alla rovina la tematica dello scempio anatomico che, da *Gli orrori della guerra* (1814) di Francisco Goya ai 'frammenti anatomici' (1818) di Théodore Géricault, giunge sino alla pittura *Füss* di Georg Baselitz (1963).

E, se questi esempi puntualizzano il corso del frammento nella figurazione, nell'astrazione la forma frammentaria prende corpo con Kandinskij (1908) e Schwitters (1918) e in particolare, in una tensione di assoluta antioggettualità, con Malevič (1914-20).

Ma è noto che è proprio all'arte suprematista di quest'ultimo che il lavoro di Pinelli e, più in generale, di tutta la pittura 'analitica' - quella stessa di *Support-Surface* e di ogni altra esperienza monocromatica, compresa quella riunita da Udo Kultermann nel 1960 a Leverkusen, sotto il progetto critico *Monochrome Malerei* - deve essere ricondotta. Per una disamina approfondita che ne metta in luce i rapporti salienti, non è certo questa la sede; peraltro, alcune recenti indagini si sono già introdotte in tale terreno, non più esente da operazioni di scavo, dunque, ma ben avviato ad essere più volte 'rivisitato'. Ciò su cui si può invece ulteriormente soffermarsi è proprio il 'modo' di fare pittura di Pinelli, tentando altresì di individuarne contesti di differente esponenza linguistica rispetto a quello più accertato e già attribuito della 'pittura-pittura', altrimenti detta 'pittura analitica', a cui la sua esperienza pur appartiene.

La forza sintetica della forma-segno-colore

Si tenterà dunque di configurare, pur con le dovute differenze che distinguono le esperienze, molto diverse tra loro, di artisti succedutisi nel corso del XX secolo, da cosa trae profonda legittimazione la pittura di Pinelli.

Se a Malevič e al suo *Quadrato nero* si devono far risalire una cospicua compagine di pittori monocromi, da Yves Klein a Ad Reinhardt, da Fontana a Manzoni, da Ryman a Lo Savio, è altrettanto evidente che ancor prima della *tabula rasa* del grande suprematista, la pittura aveva già subito il variegato 'processo analitico' ad opera di Cézanne, di Seurat, di Previati, della pittura divisionista fino a Balla, non escluso il contributo originale dato dal 'tratto' pittorico inconfondibile di Van Gogh. Insomma, la pittura aveva ampiamente mostrato di cosa fosse 'materialmente' fatta, ancora prima che Malevič sancisse che le sue forme e i suoi colori dovessero bastare a se stessa per esistere in piena autonomia ontologica. Ma è certo a lui che si deve il passo più radicale e più estremo, nel pensare e fare pittura, di quanto non si fosse concepito in precedenza. Così, nelle composizioni suprematiste tra il 1914 e il 1920 le forme geometriche, i colori senza ombre e il loro orientamento entro il quadro individuano una modalità di occupazione del 'campo' che sembra aggregare e indirizzare entro la superficie differenti valenze concorrenti alla percezione della 'pittura' in quanto tale, senz'altro contenuto che se stessa. Quella fluttuazione delle forme e dei loro colori sui fondi monocromi, la disposizione da loro assunta entro la superficie, a ben osservare torna a farsi viva dopo circa trent'anni nei 'concetti spaziali' di Fontana. I *buchi* (1949) e i *tagli* (1958) fendono i supporti con lo stesso andamento sospeso e fluttuante, poiché in Fontana, come in Malevič, sono cambiati i punti di riferimento del fare pittura: in entrambi i casi superando gli orizzonti referenziali a loro precedenti, in una odissea mentale e spaziale tanto ignota quanto carica di attese.

Ed è direttamente a Fontana che appare doveroso subito coniugare il lavoro di Pinelli all'inizio del proprio percorso. In particolare ai *Concetti spaziali - Attese* (1958), ai *Quanta* (1959-60) e alle *Nature* (1959-60). Con una considerazione che - ammetto - ha i limiti di un apprezzamento compiuto a posteriori, si potrebbe ritenere che, se i *tagli* possono aver suscitato l'interesse di Pinelli per la loro regolare sequenza e i loro intervalli di giustapposizione spaziale nella tela e i *Quanta* per la loro morfologia di tele poligonali difformi collocate liberamente sulla parete, certamente le *Nature* in terracotta possedevano per Pinelli sia la qualità plastica che la libertà di 'corpi' autonomi abitanti una spazialità ricavabile ovunque si fossero posati.

Appare dunque plausibile che da quelle 'conquiste' traesse spunto il giovane Pinelli giunto a Milano proprio nella metà degli anni Sessanta, quando l'astro Fontana dominava il firmamento della pittura e della scultura in quella città e non solo in essa.

Se la pittura per Pinelli, come ha avuto modo egli stesso di dichiarare successivamente, è 'ricerca' dell'"aspetto percettivo dell'opera quasi uno stato ansioso della superficie", non può sorprendere che essa traesse moto dalle *Attese* di Fontana, alla ricerca di una identità che gli si sarebbe rivelata solo con un esercizio diuturno e costante di frequentazione ed elaborazione del colore, della forma dei supporti, della valutazione della forza sintetica del segno e dell'orientamento dell'organismo pittura nell'ambiente, al fine di farvi scaturire una spazialità ogni volta diversa.

Lentamente, applicandosi alla definizione del proprio elementare frammento-pittura, Pinelli mette a

punto, attraverso fasi molto precise, una qualificazione dell'entità cromatica oltretutto sensibilmente distinta da ogni altra osservabile in quegli anni di esordio e nei successivi Ottanta-Novanta, riuscendo ad aggregare al proprio lessico il dato ambientale, rendendo in tal modo autosostantiva oltre che autonoma la pittura che, di fatto, trasforma la parete in supporto spaziale primario.

La pittura tra costruzione e organizzazione formale

Se si volessero elencare i procedimenti che via via Pinelli ascrive alla propria concezione pittorico-plastica monocroma, non si potrebbe sottovalutare il susseguirsi di talune scelte compiute. Nella *Pittura GR* (1976) il colore riveste un supporto la cui superficie di flanella assorbe la pittura concentrando la percezione di sé nella forma composta di frammenti appena separati e tuttavia ancora evocanti l'unità di provenienza. Il rettangolo che le parti della forma delineano, ancorché interrotto sui lati, include ed esclude simultaneamente tutta la superficie della parete su cui è collocato. Da questo *parergon*, il passo successivo è la predisposizione di una modularità dei frammenti idonea ad articolare le forme secondo andamenti e traiettorie lungo le pareti. Nell'alternanza tra moduli pittorici e intervalli spaziali si profila una valenza ritmica che contribuisce alla percezione sensibile dell'opera. Intanto questa s'avvia a divenire 'costruzione' di elementi pittorici frutto di un impasto materico di cellulosa sul quale, a mezzo di un aerografo, il colore penetra in ogni asperità della superficie trasformandola in 'corpi cromatici' dalla forte intensità luminosa, oltretutto munito di un 'floccaggio' che lo avvicina alla superficie vellutata.

Nelle opere degli anni Ottanta gli organismi cromatici a cui Pinelli giunge rivelano sia la loro elaborazione manuale, sia la volontà di 'codificare' la pittura come elemento che può fare a meno del tradizionale supporto della tela, ma anche di qualsiasi altra struttura, guadagnando in tal modo mobilità e libertà nelle eventuali collocazioni.

Si comprende da queste prime qualificazioni come i problemi che il lavoro di Pinelli pone siano diversi da quelli di un'arte di impianto strutturalista, dove la sensibilità della stesura della pennellata, la serialità delle impronte di colore o la ripetizione di un gesto individuavano l'esercizio di una metodologia. Lavori basati sull'elementarità dell'intervento di tracce di colore, come quelli di Niele Toroni o quelli di Claude Viallat, sembrano esaltare ora l'elementarità del gesto ripetuto, ora la capacità di investire e strutturare la superficie della tela mediante l'organizzazione delle 'forme'. La frammentarietà ripetuta della pittura modulare di Pinelli sembra avere qualcosa in più da condividere con talune *Plaquette de terrecuite* (1972) di Daniel Dezeuze o perfino con opere come *Pink Oval Landscape* (1964) di Richard Tuttle, poiché in entrambi i casi il lavoro assume la caratteristica di 'corpo-frammento', piuttosto che con le opere di Viallat e Toroni o con i *Plaster Surrogates* (1982-83) di Allan McCollum.

Negli anni Novanta, nell'elaborazione di Pinelli si affaccia una 'pettinatura' delle pitture che diviene elemento su cui la luce fa risaltare il trattamento di superficie. I modi di stesura canonica della pittura secondo pennellate 'in orizzontale', 'in verticale' e 'in diagonale' vengono esercitati da Pinelli come sottolineatura lessicale e si evidenziano in opere che negli orientamenti di estensione delle superfici murarie ormai dichiarano l'integrazione dello spazio-ambiente alla pittura. Essa cioè appare concepita e progettata in relazione all'ambiente in cui si deve situare.

La frammentarietà, specie nelle opere degli ultimi anni Novanta, è alla ricerca di organizzazioni formali che sono sempre più denotative della perduta unità e del continuo anelito ad essa.

Di anno in anno, di decade in decade, l'opera consegue stondamenti, ammorbidimenti, arature, significando una proteiforme inclinazione oggettuale che accentua lo "stato ansioso della superficie" verso una plasticità inequivocabile. Un tentativo di contenimento e mimesi di essa entro la parete si manifesta in alcuni allestimenti degli ultimi anni in cui le pareti vengono preparate da Pinelli con una colorazione monocroma dello stesso valore cromatico delle sue pitture. La saturazione cromatica ambientale attenua il valore luminoso delle singole pitture e la parete diviene 'supporto' protagonista nella nuova relazione con il segno-pittura.

La mostra: nuova tensione all'unità

Per il nuovo episodio espositivo negli ambienti della galleria A arte Studio Invernizzi, come riferivo inizialmente, Pinelli ha sviluppato un doppio paradigma: in un caso, sulla parete sinistra, i frammenti pittorici riavvicinati tra loro disegnano una serie di forme rettangolari che rievocano il *parergon* consueto della 'cornice'. I cinque lavori si fronteggiano disegnando sulle tre pareti rispettivamente una trilogia di forme adiacenti e due lavori collocati su due pareti opposte. Nella parete di destra del secondo ambiente le superfici frammentarie delle opere tendono a ricomporsi in una unità che, a conti fatti, sembra essere il *plenum* delle *vacuitas* appena considerate nella parete di sinistra dell'ambiente espositivo. Anche in questa circostanza, come nella mostra del 2003 in questi stessi ambienti, si distinguono e si fronteggiano l'uno e il molteplice della modularità, come anche la morfologia geometrica del quadrato e del rettangolo e delle strutturazioni verticali e orizzontali delle forme, ferma restando la linea diagonale di scissione in tutti i lavori. In entrambi gli ambienti con le rispettive opere, è palese la volontà di Pinelli di suggerire che la raggiunta sistematicità denotativa del grado di complessità a cui è giunto il lavoro, in realtà ha denominatori comuni sempre nelle opere degli esordi: in quella *Pittura GR* (1976) del rettangolo tagliato a dimensione ambiente e nella *Pittura* ironicamente apostrofata da Pinelli come *neo-geo* degli anni Ottanta. E, a ben osservare, il rapporto filologico interno alla sua opera potrebbe reclamare una non meno stretta coniugazione di questi suoi ultimi lavori con quella *Pittura GR* (1973) di più antica data, che sembra riconnettere e rinnovare nelle proprie intuizioni tutto il cammino sin qui svolto da Pinelli.

Ma come in ogni viaggio, anche se partenza e ritorno sovente si identificano con uno stesso luogo, l'una non è la stessa cosa dell'altro. Tra i due momenti, infatti, sta tutta l'esperienza appena evocata, che si è ritenuto di voler definire velatamente 'drammatica', della pittura monocroma di Pinelli, anche se - mi rendo conto - non possa apparire tale agli occhi di molti (soprattutto per il ruolo giocato dal colore). Ma su questo ho preferito tacere, per principio, in quanto sono convinto che del colore sia impossibile che se ne occupi la parola: esso è cosa degli occhi.

Bruno Corà, "Pino Pinelli. La pittura tra frammento e tensione unitaria", in *Pino Pinelli. La pittura tra frammento e tensione unitaria*, catalogo della mostra, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2007.



A arte Studio Invernizzi, Milano, 2007



Bruno Corà
Pino Pinelli. Painting As a Fragment and Unitary Tension

Introduction
For artists, an exhibition is often the occasion when, after having executed a certain number of works or simply having focused on an aesthetic question that interests them, they feel they can display the results. Thus, from one episode to another, through public confirmation, the artists' work clarifies their identity, underlines the significant stages of their conquests, proclaims possible shifts, innovations and changes, or just coherence that is not always synonymous with the absence of a problematic approach, but, on the contrary, may highlight the fact that first intuition at the outset of their career has opened up an inexhaustible spring that continues to flow throughout the rest of their lives as artists.
This last condition seems to be that in which Pino Pinelli's work has manifested itself for about forty years: we must recognize his faith in the assiduous practice of a type of painting that - with its original capacity for emanating light and space that has been elaborated over the years, in the certainty of conferring on it increasingly complex but also more explicit and transparent levels relating to the values characterizing it - has allowed him to produce the present undoubtedly effective results. In fact, in the two spaces at A arte Studio Invernizzi, where this new paradigmatic statement of Pinelli's work is on display, we have an opportunity to observe a double cycle of works marking a significant development in his artistic career that is certainly laden with consequences. But if we reflect specifically on these latest works, we must necessarily re-examine the basic reasons for the etymons of the fragment, sign, colour, form and their supports, all equally involved in the space housing them, where they exercise their spatial action.
In this essay it will also be possible to reveal how a reconnecting tension, which first appeared around 1986, has been present during the last twenty years with different aspects, gradually leading the form to the exemplarity of the present situation, together with a disquieting yearning for reintegration that is, however, always postponed.

The Fragment
After Pinelli's monochromatic beginning, documented by the works of 1973-75, in which he worked with acrylic on canvas, the change that fractured and modified the support of the painting - as well as its very consistency by opting for mixed technique (this was susceptible of further elaboration, resulting in the present formula) - took place with *Pittura GR* (1976), which was emblematic of the subsequent conception of each of his works. In this painting, in fact, a number of the basic elements of Pinelli's artistic language were already evident: first and foremost, the fragmentary nature of the work, with the challenge to the traditional canvas support, as well as - perhaps evoking the structure of the stretcher - the covering of the of the new form-support with painted fabric, almost as if he wished to perpetuate his irrepressible desire for a type of painting from which he could not, or did not want to, separate himself. These new characteristics of Pinelli's painting received their first significant international recognition firstly in

Pittura R., 1986, tecnica mista, 205x120 cm

the exhibition *Tendenser i Europaeisk Kunst*, which took place in Copenhagen in 1976, and then, above all, in the exhibition entitled *Fractures du Monocrome aujourd'hui en Europe*, held at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1978, which sought to investigate fragmentary forms in monochrome painting.

But what inner need does art's interest in the fragment reveal? If we ask this question, we soon become aware that the nature of Pinelli's choice from the time of *Pittura GR* has not been that of merely seeking to satisfy formal or decorative objectives; on the contrary, it internalizes a dramatic resonance that has precise scientific and historical archetypal references. Insofar as it is a partial entity, it is the fragment that has a dramatic genesis: in fact it declares a residual state, the result of the previous division of the original unit. The archetype still present in each fragment draws resonance from the mists of time, where physicists have, up to now, identified the initial explosion of the big bang. Following this, the whole universe was created from an infinity of constituent fragments of the galaxies and the stellar and planetary systems, one of which comprises our earth. Here, as elsewhere, the unit has continued to split for thousands of millennia. Imperceptible to our eyes, all the material reality subjected to the second principle of thermodynamics has continued to collapse, with the irreparable loss of its integrity, due to the entropy that is as resolute as it is indifferent, undermining in its inmost recesses any illusory state of rest with regard to matter.

In art, the most notable aesthetic awareness of this phenomenon occurs implicitly in the iconography of ruins and its many analogical derivations. While, from the early fifteenth to the eighteenth centuries, ruins symbolized, first of all, the end of the classical world and, with this, paganism, and later simply represented the greatness of antiquity, from Romanticism onwards they took on other meanings susceptible of dramatic awareness. Piranesi's civil pathos, expressed in dozens of etchings of Roman ruins (*Antichità romane*, 1756), was joined by Charles-Louis Clérisseau's Ruin Room (in the convent of Santa Trinità dei Monti, Rome, 1765-66) and such works as Henry Fuseli's *The Artist in Despair over the Grandeur of Antique Fragments* (1778). In painting, however, the theme of anatomical devastation may be regarded as analogous to that of ruins in such works as Francisco Goya's *Disasters of War* (1814) and Théodore Géricault's anatomical fragments (1818), continuing right up to Georg Baselitz's *Füss* (1963).

And, while these examples illustrate the role of the fragment in figurative art, the fragmentary form made its appearance in abstract art in the work of Kandinsky (1908) and Schwitters (1918) and, in particular, in a totally non-objective context, in that of Malevich (1914-20). But it is well known that Pinelli's work and, more generally, all analytical painting - including that of the French Supports-Surfaces movement and all the other monochromatic groups, such as the one featured in the exhibition *Monochrome Malerei* curated by Udo Kultermann in Leverkusen in 1960 - can be traced back to Malevich's Suprematism. This is certainly not the right place for an in-depth analysis of its most important relationships; in any case, some recent studies have already explored this area, which, far from being uninvestigated, has now been examined a number of times. However, what needs to be given further consideration here is Pinelli's approach to painting; in addition an attempt should be made to identify movements that have influenced his artistic language, other than the already ascertained one of *pittura-pittura* - also known as *pittura analitica* - to which he certainly belongs.

The Synthetic Power of Form, Sign and Colour

Thus we will try to discover - with the necessary differences that distinguish the very varied experiences of the artists of the twentieth century - exactly what it is that Pinelli's painting draws its legitimation from.

While the most important source of inspiration for a large number of monochrome painters - including Yves Klein, Ad Reinhardt, Fontana, Manzoni, Ryman and Lo Savio - was Malevich and his *Black Square*, it is equally evident that, even before the great Suprematist's *tabula rasa*, painting had already undergone the variegated analytic process of Cézanne, Seurat, Previati and Divisionism up to Balla, without forgetting the original contribution of Van Gogh's unique brushstroke. In short, painting had already clearly demonstrated what it materially consisted of before Malevich decreed that his forms and colours were sufficient to exist in complete ontological independence, but the Russian artist was certainly responsible for taking a more radical and extreme step in the conception and practice of painting than anyone before him. Thus in the Suprematist compositions from 1914 to 1920 the geometric forms, the shadowless colours and their orientation within the picture characterize a way of occupying the pictorial surface that seems to aggregate and direct different values that contribute to the perception of painting as such, without any other content than itself. Nevertheless, the fluctuation of the forms and their colours on monochrome grounds and their disposition on the surface returned about thirty years later in Fontana's *Concetti Spaziali* (Spatial Concepts). The *buchi* (holes) (1949) and *tagli* (slashes) (1958) pierced the supports with the same hesitant and fluctuating pattern because in Fontana's works, as in those of Malevich, the reference-points of pictorial practice had changed, in both cases going beyond the referential horizons precedent to them in a mental and spatial odyssey as unknown as it was laden with expectations.

And it is directly to Fontana that Pinelli's work must be linked right at the outset of his career - in particular to the *Concetti Spaziali - Attese* (Spatial Concepts - Expectations, 1958), his *Quanta* series (1959-60) and the *Nature* series (1959-60). With a consideration that - I must admit - has the limits of a judgement a posteriori, one could maintain that while the *tagli* may have aroused Pinelli's interest due to their regular sequence and their intervals of spatial juxtaposition in the canvas, and the *Quanta* because of their differently-shaped polygonal canvases placed freely on the wall, the terracotta *Nature* series possessed for him both the plastic quality and the freedom of independent bodies occupying a spatiality that could be obtained wherever they were placed. It appears, therefore, plausible that it was these examples that inspired the young Pinelli, who came to Milan in the mid-1960s, when Fontana dominated the painting and sculpture scene in that city and elsewhere.

While, for Pinelli, as he himself stated subsequently, painting was a search for 'the perceptive aspect of the work, almost an anxious state of the surface', it is not surprising that he drew inspiration from Fontana's *Attese* in the quest for an identity that would only be revealed with the lasting and constant practice of the elaboration of colour and the form of the supports, the evaluation of the synthetic power of the sign and the orientation of the pictorial structure in the environment, thus allowing the creation of a spatiality that was different on each occasion.

By applying himself to the definition of his elementary fragment-painting, Pinelli gradually

formulated, through very precise stages, the qualification of the chromatic body that was notably distant from any other process taking place in the early years of his career. Then, in the 1980s-90s, he managed to add the environmental aspect to his artistic language, thus making the painting self-substantial as well as independent, so that the wall was, in fact, transformed into the primary spatial support.

Construction and Formal Organization of the Painting

If we were to list the procedures that Pinelli has, in the course of time, ascribed to his monochrome pictorial and plastic conception, it would not be possible to underestimate the succession of some of the choices he has made. In *Pittura GR* (1976) the colour covers a support, the flannel surface of which absorbs the paint, concentrating the perception of itself in the form composed of fragments that are only slightly separated, still evoking the element from which they have been derived. The rectangle that the parts of the form outline, albeit interrupted on the sides, both includes and excludes all the surface of the wall on which it is placed. After this parergon, the next step was the arrangement of the fragments in a modular fashion, so they would articulate the forms according to patterns and trajectories along the wall. A rhythmic value appeared in the alternation between pictorial modules and spatial intervals, contributing to the sensitive perception of the work. Meanwhile the latter started to become a construction of pictorial elements that were the result of an impasto of cellulose on which the colour, applied with an airbrush, penetrated every irregularity of the surface, transforming it into chromatic bodies with a strong luminous intensity; it was, furthermore, given a flock-like finish, resulting in a velvety surface.

In the works of the 1980s, the chromatic bodies that Pinelli produced reveal both their manual creation and the artist's desire to characterize the painting as an element that could do without the traditional support of the canvas, but also without any other structure, so that he then had the freedom to arrange it as he wished.

It is clear from these observations how the problems that Pinelli's work raises are different from those of art having a structuralist framework, where the sensitivity of the application of the brushstrokes, the seriality of the colour forms or the repetition of a gesture identify the exercise of a methodology. Works based on the elementarity of the intervention of traces of colour, like those of Niele Toroni or Claude Viallat, seem at times to exalt the primary nature of the repeated gesture, at other times the capacity to assail and structure the surface of the canvas through the organization of the forms. The repeated fragmentariness of Pinelli's modular painting seems to have more in common with some of Daniel Dezeuze's *Plaquettes de terrecuite* (1972) or even with works like Richard Tuttle's *Pink Oval Landscape* (1964), because in both cases the work assumes the characteristics of the 'body-fragment' rather than with Viallat's and Toroni's works or with Allan McCollum's *Plaster Surrogates* (1982-83).

During the 1990s, Pinelli used a 'combing' effect in his paintings and this became a feature allowing the light to underline the treatment of the surface. The canonical ways of applying paint with horizontal, vertical and diagonal brushstrokes were used by Pinelli for stylistic emphasis and were stressed in works that, in their orientation on the wall surfaces, now proclaimed the integration of the painting with its setting. In other words, the work appeared to have been conceived and designed with regard to the space where it was to be displayed. Especially in his works of the late 1990s, the fragmentariness revealed a quest for formal organization that was increasingly indicative of the lost unity and the continuous yearning for this.

Year after year, decade after decade, the work has been burst open, softened and furrowed, signifying a protean tendency that accentuates 'the anxious state of the surface' towards unequivocal plasticity. An attempt at containment and mimesis of the work within the wall has manifested itself in a number of Pinelli's exhibition installations in recent years; in these, the artist prepares the walls with monochrome having the same chromatic value as his paintings. The environmental colour saturation attenuates the light value of each painting and the wall becomes a support, playing a leading role in the new relationship with the sign-painting.

The Exhibition: the New Tension of Unity

As I mentioned earlier, for this new exhibition at A arte Studio Invernizzi, Pinelli has created a double paradigm: on the left side of the exhibition space, the pictorial fragments placed close to each other create a series of rectangular forms recalling the usual parergon of the 'frame'. The five works include a trilogy of adjacent forms on the middle wall and two works facing each other on the two opposite walls. On the right wall of this space, the fragmentary surfaces of the works tend to recompose themselves in one unit that, in effect, seems to be the *plenum* of the void I have just referred to on the left wall of the exhibition space. Also in this case - as in the exhibition devoted to the artist held in 2003 in this gallery - the single unit and the multiplicity of the modules distinguish themselves and face each other, as do also the geometric shapes of the square and the rectangle, and the vertical and horizontal structure of the forms, while the diagonal dividing line is present in all the works. In both rooms, with their respective paintings, it is evident that Pinelli is suggesting that the systemacity of his work - indicative of the degree of complexity that they have now reached - has, in fact, much in common with his early output: in *Pittura GR* (1976) with its rectangle made to fit the exhibition space and the *Pittura* of the 1980s, which the artist ironically described as 'Neo-geo'. And it is worth noting that the syntactic relationship within Pinelli's work could indicate a close association between the artist's latest works and his very early *Pittura GR* (1973), which appears to link up and renew the whole of his artistic career to date.

However, as in every journey, even though the place of departure and return are often the same, the former is not the same as the latter. Between these two points, in fact, lies the whole of the above-mentioned experience - which I have described in a veiled manner as 'dramatic' - of Pinelli's monochrome painting, even if, I have to confess, it may not appear to be such in the eyes of many people, especially as regards the role played by colour. But in this respect, I have, on principle, preferred to hold my peace because I am convinced that it is impossible use words to talk about colour: it is a matter for the eyes alone.

Bruno Corà, "Pino Pinelli. Painting as a Fragment and Unitary Tension", in *Pino Pinelli. Painting as a Fragment and Unitary Tension*, exhibition catalogue, A arte Studio Invernizzi, Milan, 2007.



A arte Studio Invernizzi, Milano, 2007

Giorgio Verzotti
Dal colore al segno. Sulle tracce di un'estetica relazionale

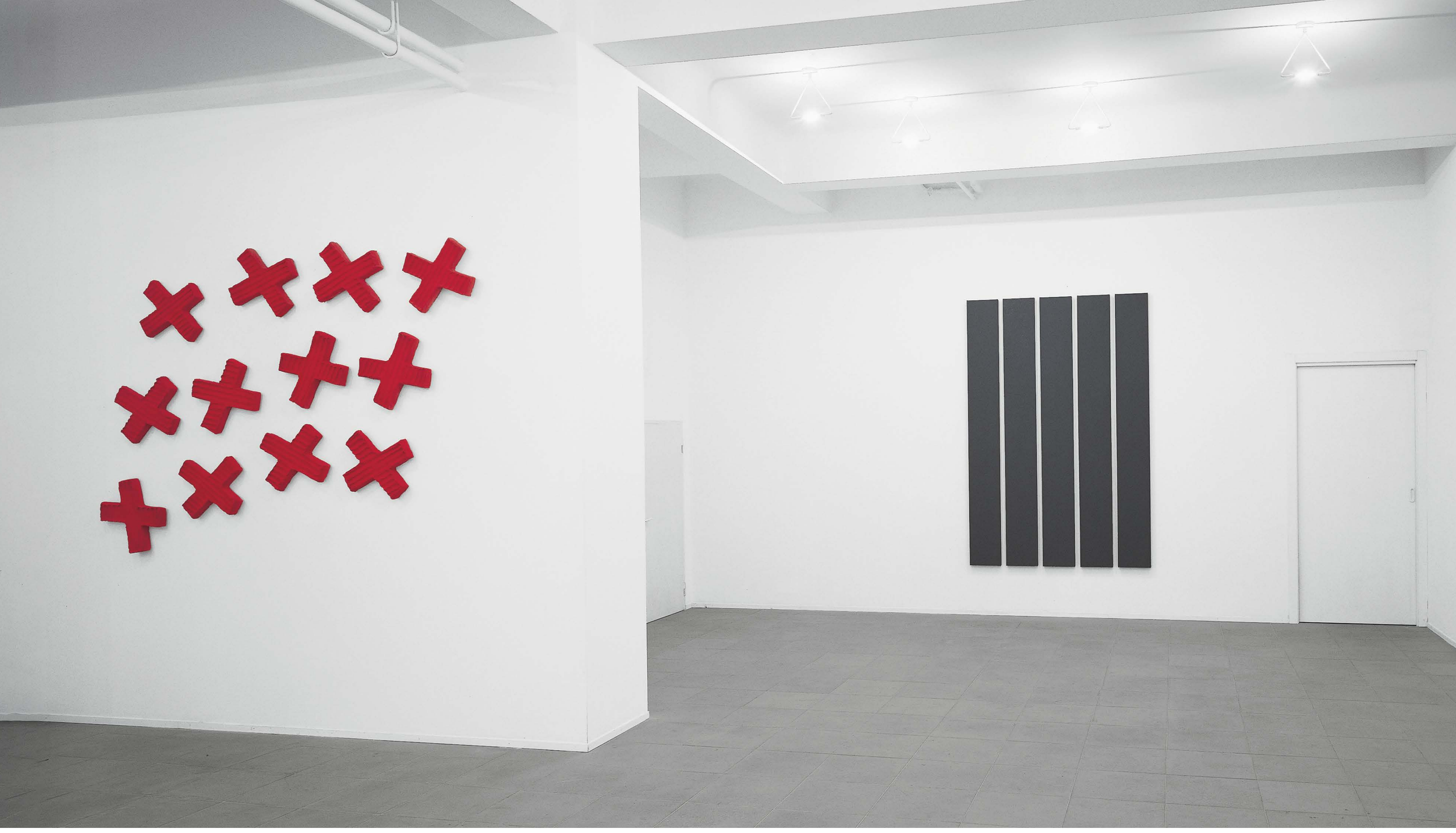
[…] In Alan Charlton l'opera si presenta dissezionata, frammentata in elementi che se ricostruiscono idealmente il formato-codice del rettangolo ne sanzionano d'altra parte la perdita irrimediabile. […] Le stesure di colore sono date per sovrapposizioni continue e pazienti, tutto viene posto in contiguità, uno sopra l'altro, uno accanto all'altro, in un insieme di relazioni fra identici.
Il procedimento di Pino Pinelli è analogo, quando interviene con continue stesure di colore fino a saturare uniformemente le superfici. Questa uniformità o neutralità nell'intervento cromatico, questa assenza di enfasi nel gesto pittorico, è funzionale ad una resa dell'opera come proliferazione di segmenti simili che nella molteplicità assumono intensità espressiva, o energia. L'intensità è data dal colore acceso e dalla disposizione imprevedibile, spesso molto ardita, dell'opera sulla parete. Una volta "allestita" a muro, però, quest'opera nata dalla neutralità di un gesto integralmente costruttivo e ripetitivo, trasforma lo spazio circostante investendolo della propria forza.

Giorgio Verzotti, "Dal colore al segno. Sulle tracce di un'estetica relazionale", in *Dal colore al segno. Sulle tracce di un'estetica relazionale*, catalogo della mostra, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2002.

Giorgio Verzotti
From Colour to the Sign: on the Trail of a Relational Aesthetic

[…] In the case of Alan Charlton, the work is dissected and broken up into elements that metaphorically reconstruct the format-code of the rectangle, but, at the same time, they confirm its irredeemable loss. […] The layers of paint are continuously and patiently superimposed on each other; everything is placed contiguously, one on the other, one next to the other, in an ensemble of relationships between identical things.
Pino Pinelli's procedure is similar when he intervenes with the continuous application of paint until the surface is uniformly permeated with it. This uniformity or neutrality in the application of the colour and this lack of emphasis in the act of painting allows the work to be divided into a large number of similar fragments that, in their multiplicity, assume expressive intensity or energy. The intensity is the result of the bright colour and the unpredictable disposition - often very bold - of the work on the wall. Once it has been "installed" on the wall, however, this work born of the neutrality of a wholly constructive and repetitive gesture, transforms the surrounding space, assailing it with its energy.

Giorgio Verzotti, "From Colour to the Sign: on the Trail of a Relational Aesthetic", in *From Colour to the Sign: on the Trail of a Relational Aesthetic*, exhibition catalogue, A arte Studio Invernizzi, Milan, 2002.



Pino Pinelli, Alan Charlton, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2002

Francesco Castellani
L'occhio cinematico. Arti Visive e Cinema oltre la soglia del Visibile

In principio fu la catastrofe. Il Big Bang della forma quadro arriva per Pinelli negli anni Settanta, dopo una prima stagione di ricerca percettivo-analitica su colore e forma, quando emerge in lui la necessità di un superamento del limite quadro, del Campo percettivo abituale. L'artista attua l'espansione nel Fuori Campo con un'esplosione in frammenti di ciò che era il supporto canonico. Un *big bang* al compimento del quale, le schegge si riaddensano in frammenti di pittura che si dispiega libera nel Tutto/Altrove. Una catastrofe/catarsi questa, che rimanda alla coeva esplosione *cinematica* delle cose nel film *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni, del 1972, nel finale del quale si materializza la pulsione onirico rivoluzionaria della protagonista: un'esplosione distrugge davanti ai suoi occhi edifici, auto, televisori, frigoriferi, lavatrici. I simboli materiali del consumismo saltano in aria in mille pezzi in una lunga sequenza rallentata dal regista per rendere più forte l'enfasi della catastrofe e la percezione dei frammenti che ne scaturiscono. Il mondo del commercio, del valore d'uso/valore di scambio finalmente deflagra. Ma se in Antonioni l'azzeramento resta sogno politico, la catastrofe pinelliana ha un esito concreto, estetico e concettuale che informerà di lì in avanti il lavoro dell'artista. Nel *"post big bang"* l'opera di Pinelli attiva progressivamente lo sviluppo della *"frammentità"* in evoluzioni e combinazioni sempre più plastiche e materiche, nel segno della Pittura Assoluta. I frammenti disposti sulle superfici libere acquisiscono tridimensionalità, spessore, rivestimento. Il triangolo, l'ovale, l'incrocio, il segmento, le geometrie ridefinite, spesso curvate, diventano moduli di un gesto ripetuto nello spazio che è il corpo stesso della pittura. Corpo dotato di pelle, di sostanza che nel connubio materia/colore si fa esperienza visuale, sensoriale, tattile. L'artista destrutturando plasticamente il quadro, non legge il proprio gesto come scultoreo, ma ne rivendica la natura di Pittura assoluta e cromatica, definita appunto nei titoli delle opere dal termine *Pittura* seguito dall'iniziale del colore: G per giallo, R per Rosso. Il motivo plastico cromatico che si dispone sulla parete (non è la superficie il nemico, lo era il limite/quadro) e si organizza in una modulazione quasi danzante, produce equilibri positivamente instabili e armonici, in sospensione tangibile tra concettualità del progetto, spazialità, emozione cromatica. Liberando la pittura in forme plastico cinetiche, Pinelli la conduce nel movimento senza fine dello spaziotempo sollevandola dalla fissità inerte della rappresentazione per restituirci una partitura visiva che allude ai movimenti celesti, alla vertigine del tempo.

Francesco Castellani, "L'occhio cinematico. Arti Visive e Cinema oltre la soglia del Visibile", in *L'occhio cinematico. Arti Visive e Cinema oltre la soglia del Visibile*, catalogo della mostra, A arte Invernizzi, Milano, 2016.

Francesco Castellani
The Cinematic Eye. Visual Arts and the Cinema beyond the threshold of the Visible

In the beginning was the catastrophe. The Big Bang of the picture format hit Pinelli in the Seventies, after an initial period of perceptive-analytical research into colour and form, when he felt the need to go beyond the limits of the picture. This need came in the form of an explosion, of a bursting into fragments of what had previously been a painted picture. A *big bang*, at the end of which, in the void molecules and particles all came back together in fragments of paint. A cathartic explosion which recalls the contemporary *cinematic* explosion of things in Michelangelo Antonioni's film *Zabriskie Point* of 1972. The end of Antonioni's film gave material form to the protagonist's dream-desire-impulse: an explosion that destroy before her buildings, cars, television sets, refrigerators, washing machines. The material symbols of consumerism, shoot up into the air and shatter into a million pieces in an extremely long sequence that is slowed by the director to give even greater emphasis to the catastrophe and to the visibility of the fragments. The world of commerce, use value/exchange value end up in smithereens. If for Antonioni this return to zero remains just a political dream, for Pinelli the catastrophe was to have a concrete, aesthetic, and linguistic outcome that would affect his work forever. From the "*post big bang*" period onwards, Pinelli's gradually developed its "*fragmentary*" nature in increasingly plastic and material evolutions and combinations under the heading of Absolute Painting. The fragments that are arranged on the free surfaces acquire three-dimensional form, thickness and cladding: the triangle, the oval, the intersection, the segment, redefined geometries, often curved become modules of a gesture that is repeated in space. But they are also the very body of the painting - that here is given a skin and substance, which in its combination of matter and colour becomes an experience as well as visual, sensory and tactile. The artist, deconstructing the painting, has never considered his gesture as one of sculpture. Right from the titles, he has never stopped maintaining that his works are paintings - absolute and chromatic paintings - defined by the term *Pittura* in the titles, and followed by the initial of the colour (G stands for *giallo* [yellow] and R stands for *rosso* [red]). The plastic motif of the intersection is arranged on the wall (the enemy is not the surface - it was the border of the picture) and it is organised in an almost dancing modulation with a curvilinear rhythm, producing unstable yet harmonious balances. Here there is a tangible suspension that keeps everything balanced between the conceptual nature of the project in its spatial form and its chromatic and emotional aspect. By freeing the painting in plastic kinetic forms, Pinelli leads it into the endless movement of space/time, lifting it up from the inert fixity of representation in order to give us a cinematic image in time - a visual score that alludes to celestial movements and to dizzying time.

Francesco Castellani, "The Cinematic Eye. Visual Arts and the Cinema beyond the threshold of the Visible", in *The Cinematic Eye. Visual Arts and the Cinema beyond the threshold of the Visible*, exhibition catalogue, A arte Invernizzi, Milan, 2016.



Pittura B, 2013, tecnica mista, 60x85 cm

Carlo Invernizzi

Pinelli, nel suo sconfinare nell'illimite nella ricerca della sua libertà creativa, esce dalla tela, e il muro, la parete, diventano il suo campo d'azione, il luogo del suo operare.

Andrea Emo

Anche la fantasia, forse, è la forma di una distrazione; la distrazione che abolisce i rapporti abituali tradizionali, pratici od obiettivi, delle cose, delle idee, e permette alle idee o alle cose stesse, in questa vacanza della sorveglianza, di ordinarsi, congiungersi o separarsi secondo un altro ordine, secondo altre affinità, ignote a noi stessi che ne sembriamo gli autori.

Massimo Donà

L'ideale non sarà mai concretizzabile, se non per vaghi riferimenti, per consapevoli intenti e lucide sintonie. Di questo terreno contorto forse l'arte deve prendersi cura. Non rimuoverlo e neppure pretendere una sua qualche soluzione.

Massimo Donà, Andrea Emo, Carlo Invernizzi, in *L'Occhio Filosofico*, catalogo della mostra, A arte Invernizzi, Milano, 2018.

Carlo Invernizzi

As Pinelli intrudes on illimitability in his search for creative freedom, his art emerges from the canvas, turning the partition and the wall into his field of action, his place of work.

Andrea Emo

Fantasy, too, may be the form of a distraction - a distraction that does away with the usual traditional relationships, whether practical or objective, of things and ideas. One that allows these ideas or things to find and arrange themselves, in this lapse of surveillance, to come together or to separate into another order, depending on other affinities that are unknown to us, even though we appear to be the creators.

Massimo Donà

It will never be possible to give concrete form to the ideal, except by way of vague references, conscious intentions, and level-headed harmonies. Maybe art needs to look after this contorted terrain. Not eliminate it, nor even expect some solution for it.

Massimo Donà, Andrea Emo, Carlo Invernizzi, in *The Philosophical Eye*, exhibition catalogue, A arte Invernizzi, Milan, 2018.

Francesca Pola
Le soglie splendenti. Immagini di luce, per attraversare un luogo

Nelle sue *Pittura R*, Pinelli materilizza in una tecnica mista e stratificata, l'idea del suo costante commisurarsi totalizzante delle ragioni dell'essere e del fare, nella loro reciproca irrinunciabilità: captando i segnali più diramati e incanalandoli, come flusso energetico, in immagini che ampliano questo dialogo assoluto nel quale la più lucida razionalità si fa pura emozione, cristallizzata nella materialità decantata di un colore pensato e vissuto già oltre se stesso. Verticalità e orizzontalità si alternano frante ed espressive, in una sorta di flusso nel quale i margini si fanno solchi che affondano, non definiscono né chiudono in maniera assoluta. Una geometria aperta e libera, nella quale il petroso dialoga con l'acqueo, in variazioni e permutazioni. Una emozione altra e possibile, "disseminata" in individualità che traducono un assoluto che si mette in gioco, nel corpo a corpo quotidiano con la pittura. È quella forma esplosa sottesa a decenni di lavoro dell'artista, quell'emozione della discontinuità e della frammentazione, figura al contempo dialettica e immaginifica, razionale e visionaria, di una frantumazione della coscienza che si rispecchia nella espansione non compatta dell'immagine: disseminazione come moltiplicazione e temporalità del sentire, duplicazione costante nella spaccatura di una monade che nasce, inevitabile, come dialogo, relazione, pluralità.

Francesca Pola, "Le soglie splendenti. Immagini di luce, per attraversare un luogo", in *Immagine della luce. Artisti della contemporaneità internazionale per Villa Clerici*, catalogo della mostra, a cura di Paolo Bolpagni e Francesca Pola, Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici, Milano, 2012.

Francesca Pola
Radiant Thresholds. Images of Light in the Traversal of a Place

Using a mixed, stratified technique, Pinelli gives material form in his *Pittura R* [*Painting R*] to the idea of his constant, absorbing commeasuring of the reasons for being and doing, in their mutual essentiality. He does this by gathering the most ramified signals and, as in a radiant flux, by channelling them into images that amplify this absolute dialogue in which the most sober rationality becomes pure emotion, crystallised in the purified materiality of a colour that is conceived and experienced far beyond itself. Shattered and expressive, verticality and horizontality alternate in a sort of flow in which the margins become furrows that sink down, neither defining nor closing in an absolute manner. A free, open geometry in which the stony converses with the aqueous, in variations and permutations. An "other", possible emotion disseminated in individualities that express an absolute comes into play in an everyday grappling with painting. It is the exploded form implicit in decades of the artist's work, the emotion of discontinuity and fragmentation, and a figure that is contemporaneously dialectic and imaginative, rational and visionary, of a pulverising of consciousness reflected in an uncompressed expansion of the image. It is dissemination as multiplication and the timeframe of feeling, a constant duplication in the splitting of a metaphysical entity that arises, inevitably, as dialogue, relationship and multiplicity.

Francesca Pola, "Radiant Thresholds. Images of Light in the Traversal of a Place", in *Image of Light. International Contemporary Artists at Villa Clerici*, exhibition catalogue, curadet by Paolo Bolpagni and Francesa Pola, Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici, Milan, 2012.



Pino Pinelli, Riccardo De Marchi, Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici, Milano, 2012



Francesca Pola
Pino Pinelli: l'accadere della pittura

La mostra concepita da Pino Pinelli per gli spazi di Villa Pisani presenta opere che abitano il salone centrale dell'edificio in un percorso dal ritmo insieme preciso e libero, interpretando la dialettica tra razionalità ed espressività caratteristica dell'architettura di Andrea Palladio. Se il lavoro di Pinelli ci appare come un continuo e serrato confronto con se stesso, attorno agli statuti e ai significati del fare pittura, un elemento altrettanto fondante che connota il suo procedere creativo è proprio la concretezza espressiva, emozionale e fisica, anzi emozionale nella sua stessa fisicità, che lo pervade.
[...] C'è, nel caso delle opere a Villa Pisani, un elemento aggiuntivo rispetto al dialogo di spazi più consueto per Pinelli, che è quello di relazionarsi con uno spazio neutro o contemporaneo: è lo spazio storico che ha anche una memoria di luogo vissuto attraverso i secoli. Percorso dal palpitare delle sue inconsuete "pitture", è come se questo stesso spazio, nella sua permeabilità stratificata, assimilasse la complessità di un diramato ambito di riflessione sugli statuti e i processi propri di un primato concettuale del fare, nel rifiuto radicale di una qualsiasi spazialità allusiva della pittura.
[...] Il recente lavoro di Pinelli, a partire proprio dalla sua relazione con l'architettura palladiana, ci porta quindi a complicare le consuete coordinate interpretative applicate alla sua opera, risolte nei termini di una riflessione sui fondamenti operativi e semantici della pittura, attraverso il riferimento a una componente fisiologico-emotiva che costituisce non la deroga ma il fondamento stesso della sua identità figurale. Come nella progettualità esatta di Palladio, il suo lavoro non si esaurisce nella visualizzazione razionale di un pensiero, ma rimanda costantemente a una dimensione di relazione, a un percorso emotivo in cui questa, fisiologicamente e umanisticamente, si concreta. È quella forma esplosa sottesa a decenni di lavoro dell'artista, emozione della discontinuità e della frammentazione, che si fa figura al contempo dialettica e immaginifica, razionale e visionaria, di una frantumazione della coscienza che si rispecchia nella espansione non compatta dell'immagine: disseminazione come moltiplicazione e temporalità del sentire, duplicazione costante nella spaccatura di una monade che nasce, inevitabile, come dialogo, relazione, pluralità. [...] Percorso di esistenza ancor prima che ricerca di un codice espressivo, questo suo captare i segnali più diramati e incanalarli, come flusso energetico, in immagini che ampliano l'infinito colloquiare interno alle proprie stesse ragioni, in un dialogo assoluto con la storia, dove la più lucida razionalità si fa pura emozione, cristallizzata nella materialità decantata di un colore pensato e vissuto già oltre se stesso, secondo le nuove possibili traiettorie dischiuse dalla luminosità di quest'architettura palladiana.

Francesca Pola, "Pino Pinelli: l'accadere della pittura", in *Pino Pinelli*, catalogo della mostra, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo, 2016.

Pittura R.BL., 1985, tecnica mista, 125x195 cm

Francesca Pola
Pino Pinelli: Painting as Event

Pino Pinelli's exhibition for the Villa Pisani space includes works that inhabit the main hall of the building with a rhythm that is both precise and free, interpreting the dialectic between the rationality and the expressiveness that is so typical of Andrea Palladio's architecture. While Pinelli's art appears to us as a constant, heated debate with itself about the norms and meanings of painting, an equally fundamental aspect of his creative approach is the concrete expressiveness - which is both emotional and physical, or rather emotional in its own physicality - that pervades it.
[...] In the works for the Villa Pisani, an additional element with regard to the interaction between Pinelli's usual spaces goes beyond relating to a neutral, contemporary space. This is a historical space that also has a memory as a place that has been lived in for centuries. In the vibrant journey of these unusual "paintings" of his, it is as though the permeable layers of space were assimilating the complexities and ramifications of a field of research into the rules and processes of a conceptual primacy of action. And as though it were doing so in a radical refusal of any allusive sense of space in painting.
[...] Starting out from its interaction with Palladio's architecture, Pinelli's recent work tends to complicate the usual interpretations of his work, which are normally a reflection on the practical and semantic fundamentals of painting, through references to a physiological and emotional aspect that constitutes not the exception but the very basis of its figurative identity. As in the precision of Palladio's architecture, his work is not confined to the rational visualisation of a thought, for it also constantly refers to a world of relationships, in a journey of emotions in which the thought takes shape both physiologically and humanistically. It is this exploded view, which underlies decades of the artist's work, and the emotion of discontinuity and fragmentation, that turn into a dialectic and highly imaginative figure: a rational and visionary figure of the fragmentation of consciousness, reflected in an expansion of the image. Here we find dissemination as the multiplication and time of feeling, a constant duplication in the cleaving of a metaphysical entity that inevitably emerges in the form of dialogue, relationships and plurality. [...] The way he has of capturing scattered signals and channelling them, like a flow of energy, into images that amplify the infinite conversation within their own rationale, is a journey of existence even more than the search for an expressive code. It creates an absolute dialogue with history, in which the clearest rationality becomes pure emotion, crystallised in the pure materiality of colour experienced beyond itself. And, in doing so, it adopts the potential new directions opened up by the luminous richness of the Palladian architecture.

Francesca Pola, "Pino Pinelli: Painting as Event", in *Pino Pinelli*, exhibition catalogue, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo, 2016.

Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo, 2016

Note biografiche

Pino Pinelli è nato a Catania nel 1938.
Vive e lavora a Milano.

Esposizioni personali

1968 *Pino Pinelli*, Galleria Bergamini, Milano.

1969 *Pino Pinelli*, Galleria d'arte Gi3, Seregno.
Pino Pinelli, Galleria Sicilia Arte, Catania.

1970 *Pino Pinelli*, Galleria Pianella, Cantù.
Pino Pinelli, Galleria d'arte contemporanea Il Punto, Torino.
Pino Pinelli, Galleria d'Arte "L'Argentario", Trento.

1971 *Pino Pinelli*, Galleria d'arte Vinciana, Milano.

1972 *Pino Pinelli*, Studio Nino Soldano, Milano.
Pino Pinelli, Galleria Stefanoni, Lecco.

1974 *Pino Pinelli*, Gastaldelli Arte Contemporanea, Milano.
Tempere di Pino Pinelli, Studio P. L., Milano.

1975 *Pino Pinelli*, Studio Nino Soldano, Milano.
Pino Pinelli. Dipinti, Galleria d'Arte Seconda Scala, Roma.
Pino Pinelli, Galleria d'Arte Plurima, Udine.
Pino Pinelli, Galleria La Bertesca, Genova.

1976 *Pino Pinelli. Bilder*, Galerie La Bertesca, Düsseldorf.

1978 *Pino Pinelli*, Studio Torelli, Ferrara.

1979 *Pino Pinelli*, Artra Studio, Milano.
Pino Pinelli, Galleria d'Arte Plurima, Udine.
Pino Pinelli, Galerie Mathieu, Besançon.

1980 *Pino Pinelli. Pittura*, Chantal Crousel-Svennung, Paris.
Pino Pinelli, A. A. M. Architettura Arte Moderna, Roma.

1982 *Pino Pinelli*, Artra Studio, Milano.
Pino Pinelli, Galleria d'Arte Plurima, Udine.
Pino Pinelli. Opere scelte dal 1975 al 1982, Galleria del Milione, Milano.
Pino Pinelli. Pittura 82, Unimedia, Genova.

1983 *Pino Pinelli*, Centro la Cappella, Trieste.

1985 *Pino Pinelli*, Artra Studio, Milano.
Pino Pinelli, Galleria d'Arte Plurima, Udine.

1986 *Pino Pinelli*, Mèta Arte Contemporanea, Bolzano.

1988 *Pino Pinelli*, Artra Studio, Milano.
Pino Pinelli. Pitture anni '70 e progetti, Vismara Arte, Milano.

1989 *Pino Pinelli*, Galleria Art Concept, Nice.
Pino Pinelli. Opere recenti, Galleria Nuova 2000, Bologna.
Pino Pinelli. Pittura '89, Galleria del Milione, Milano.
Pino Pinelli. Pittura, Galerie Gill Favre, Lyon.
Pino Pinelli. Opere su carta, Palazzo Municipale, Morterone.

1990 *Pino Pinelli. Opere 1974-1990*, Galleria d'Arte Plurima, Udine.
Pino Pinelli, Galerie Carinthia, Klagenfurt; Galerie Carinthia, Wien.

1991 *Pino Pinelli. Opere scelte 1975-1990*, Galleria Turchetto/Plurima, Milano.
Pino Pinelli. Pittura '91, Galleria del Milione, Milano.

1992 *Pino Pinelli*, Totem Il Canale, Venezia.
Pino Pinelli. Pittura '92, Galleria Allegrini, Brescia.

1993 *Pino Pinelli*, Galerie Lil'Orsay, Paris.
Pino Pinelli, Zand Projects, New York.
Pino Pinelli, Galleria d'Arte Plurima, Udine.
Pino Pinelli. Objekte im Raum, Gallery 44, Düsseldorf.

1994 *Pino Pinelli. Lavori su carta 1975-1993*, Palazzo Alborghetti, Osio Sotto.
Pino Pinelli, Centro Polifunzionale "G. Arpino", Bra.
Pino Pinelli. Pittura, APC Galerie, Köln.
Pino Pinelli. Pittura, Studio d'Arte Nadia Bassanese, Trieste.
Pino Pinelli. Una pittura plastica, Teatro Sociale, Bergamo.

1995 *Pino Pinelli. Pittura*, Kunstverein Ludwigsburg - Villa Franck, Ludwigsburg.
Pino Pinelli, Galerie Lil'Orsay, Paris.
Pino Pinelli, Galleria Turchetto/Plurima, Milano.
Pino Pinelli, Ponte Pietra Arte Contemporanea, Verona.
Pino Pinelli. Corporale, A arte Studio Invernizzi, Milano.

1996 *Pino Pinelli. Nel vuoto, la pittura*, Salone Villa Romana; Santo Ficara Arte Moderna e Contemporanea, Firenze.
Pino Pinelli Rudi Wach, Galerie Nothburga, Innsbruck.
Pino Pinelli. Pittura '96, APC Galerie, Köln.
Pino Pinelli. Pittura, Galleria Melesi, Lecco.

1997 *Pino Pinelli. Hors cadres*, Musée d'Art et d'Histoire, Langres.

1998 *Pino Pinelli. Percorsi*, Galleria d'Arte Plurima, Udine.
Pino Pinelli, Forum Kunst Rottweil, Rottweil.
Pino Pinelli, Galleria d'Arte Marchetti, Roma.

1999 *Pino Pinelli. Rosso/Blu*, Galleria Fumagalli, Bergamo.
Pino Pinelli. La forma del colore, GAM Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate.
Pino Pinelli, Art Cologne, Köln (A arte Studio Invernizzi, Milano).

2000 *Pino Pinelli*, A arte Studio Invernizzi, Milano.
Pino Pinelli, Villa Michelangelo, Arcugnano.

2001 *Pino Pinelli*, APC Galerie, Köln.
Pino Pinelli. Pittura, Schloss Lamberg Kunstverein, Steyr.
Pino Pinelli. Pittura, Andrea Pronto Arte Contemporanea, Crespano del Grappa.
Pino Pinelli. One on one, Italian Cultural Institute, London.

2002 *Pino Pinelli*, Galleria d'Arte Niccoli, Parma.
Jürgen Knubben, Pino Pinelli. Europa in Uznach, Galerie zur Grüner Tur, Uznach.

2003 *Pino Pinelli. Pittura*, Galleria Melesi, Lecco.
Pino Pinelli. L'ombra della percezione, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2004 *Pino Pinelli*, Lara e Rino Costa Arte Contemporanea, Valenza.

2005 *Pino Pinelli. Pittura R*, Santo Ficara Arte Moderna e Contemporanea, Firenze.

2006 *Pino Pinelli*, Palazzo Strozzi, Firenze.
Arte Fiera Bologna, Bologna (Galleria Melesi, Lecco).

2007 *Griffa Pinelli*, Fondazione Zappettini, Milano.
Pino Pinelli. Anni '80, Galleria Melesi, Lecco.
Pino Pinelli. La pittura tra frammento e tensione unitaria, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2008 *Pino Pinelli. Pittura*, Santo Ficara Arte Moderna e Contemporanea, Firenze.
Pino Pinelli. Pittura spaziale, Lara e Rino Costa Arte Contemporanea, Valenza.

2009 *Pino Pinelli. Pittura 1974-2008*, Cascina Roma, San Donato Milanese.
Pino Pinelli. Pensare la pittura, Galleria Civica Ezio Mariani, Seregno.

2010 *Mario Nigro Pino Pinelli*, Ars Now Seragiotto, Padova.
Pino Pinelli. L'intorno della pittura, Villa "La Versiliana", Marina di Pietrasanta.
Pino Pinelli. Opere: 1980-2010, Galleria Plurima, Udine.

2011 *Pino Pinelli. A partire dal colore*, Colossi Arte Contemporanea, Brescia.
Spazialità ritmiche: Giorgio Griffa e Pino Pinelli, Galleria Luca Tommasi, Monza.
Pino Pinelli. La pittura disseminata, T.A.C. Arte Contemporanea, Perugia.

2012 *Pino Pinelli. Il Rosso e il Blu*, Museo Archeologico, Chiesa di Santa Caterina, Lipari.
Incognita e quanta, Chiesa di San Matteo, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca.

2013 *Pino Pinelli. Pittura*, Rocca Roverasca, Senigallia.
Pino Pinelli. La pelle del daino, Galleria Progettoarte elm, Milano.

2014 *Pino Pinelli. La pittura senza il quadro*, GCAC - Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Arezzo.
Pino Pinelli Turi Simeti, MDZ Gallery, Knokke.

2015 *Pino Pinelli. Pittura*, Pearl Lam Gallery, Hong Kong.
Pino Pinelli. Come una musica visiva, Galleria Cardi, Pietrasanta.
Pino Pinelli. Antologia rossa, Dep Art Gallery, Milano.

2016 *Pino Pinelli in conversation with Lucio Fontana*, The Armory Show, New York (Cardi Gallery, London-Milano).
Pino Pinelli. Trademark, Fabbriche Chiaramontane, Agrigento.
Pino Pinelli, Palazzo della Cultura, Catania.
Pino Pinelli Mauro Staccioli, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo.
Pino Pinelli. Materia. Frammento. Ombra, MAMM Multimedia Art Museum, Moscow.
Pino Pinelli. La rottura del Quadro, Spazio PAePA, Milano.

2017 *Pino Pinelli. La pittura disseminata*, MARCA Museo delle Arti di Catanzaro, Catanzaro.
Pino Pinelli: Disseminations, The Merchant House, Amsterdam.
Pino Pinelli Claudio Olivieri, Galleria Paola Verrengia, Salerno.
Pittura BL.R.G.+B., Santo Ficara Arte Moderna e Contemporanea, Firenze.
Pino Pinelli. Frammenti e disseminazioni. Ceramiche, Fondazione Ducci, Roma.

2018 *Pino Pinelli. Pittura oltre il limite*, Palazzo Reale; Gallerie d'Italia- Piazza della Scala, Milano.

2019 *Pino Pinelli. Monocromo (1972-1976). Il colore come destino e come profezia*, Dep Art Gallery, Milano.

2020 *Pino Pinelli. Frammentità*, A arte Invernizzi, Milano.

Esposizioni collettive

1958 *Seconda Mostra Nazionale del Bianco e Nero*, Circolo Artistico Catania, Catania.

1961 *Liardo, Montalbano, Montemagno, Pinelli. Mostra degli artisti. The Jazz à gogo*, Catania.

1966 *Premio San Fedele 1966 per giovani pittori*, Centro Culturale e Galleria San Fedele, Milano.

1967 *Premio Girolamo Romanino*, Pisogne.
Premio UDI, Milano.
Premio Corona Ferrea, Monza.

1968 *Premio Acitrezza*, Catania.
Premio De Grada, San Gimignano.
Premio San Fedele 1968 per giovani pittori, Centro Culturale e Galleria San Fedele, Milano.
VI Premio nazionale di pittura "Ampelio Tettamanti", Circolo Ricreativo Culturale Bovisa, Milano.
V Premio Grottammare. Mostra nazionale di pittura. 1968, Palazzina Kursaal, Grottammare.
II Premio internazionale d'arte "Acireale turistico termale", Palazzo Comunale, Acireale.

1969 *Premio Acitrezza*, Catania.
Premio Como, Como.
II Mostra Internazionale Città di Varese, Varese.

1970 *100x100 nell'arte*, Il Punto, Calice Ligure.
Presenze 1970, Galleria Pianella, Cantù.

1971 *1 Premio di pittura "Lunigiana". Menhir d'oro*, Palazzo Municipale, Villafranca Lunigiana.

1972 *Il gioco degli artisti*, Galleria People, Torino; Centro Domus, Milano.
IXème Biennale Internationale d'Art de Menton. Dédiée à Graham Sutherland, Palais de l'Europe, Menton.
Artisti in convergenza millenovecentosettantadue. Terza rassegna nazionale "Artisti in convergenza", Istituto Provinciale "Apicella", Molfetta.
Un artista dipinge per avere qualcosa da guardare. Guarneri, Matino, Olivieri, Ortelli, Pinelli, Zappettini, Galleria d'arte Vinciana, Milano; Galleria Il Gelso, Lodi.

1974 *XXVIII Biennale Nazionale d'Arte Città di Milano. Presenze e tendenze nella giovane arte italiana*, Museo della Permanente, Milano.
Percorso attraverso il disegno e la grafica contemporanea. Battaglia, Barré, Berghuis, Cacciola, Cotani, Devade, Dolla, Gastini, Girke, Griffa, Hofschen, Rajlich, Paatz, Pinelli, Van de Wint, Verna, Zappettini, Zeniuk, Galleria La Bertesca, Genova.

1975 *Empirica: l'arte tra addizione e sottrazione*, Ente Fiera, Rimini; Museo di Castelvecchio, Verona.
Battaglia, Cacciola, Verna, Dorazio, Griffa, Cotani, Guarneri, Nigro, Pinelli, Galleria La Torre, Melzo.
Gli artisti siciliani 1925-1975. Cinquant'anni di ricerche. XVI mostra nazionale "Vita e paesaggio di Capo d'Orlando", Capo d'Orlando.
A proposito della pittura, Studio Nino Soldano, Milano.

1976 *Cronaca. Percorso didattico attraverso la pittura americana degli anni '60 e la pittura europea degli anni '70*, Galleria Civica, Modena.
I colori della pittura. Una situazione europea - Colours in painting. An European situation, Istituto Italo Latino Americano, Roma.
Tendenser I Europaeisk Kunst 1976, Galerie Arnesen, København.

1977 *Expo arte. Fiera internazionale di arte contemporanea*, Fiera del Levante, Bari.
Senza relazione/1. Il verosimile critico. XI rassegna internazionale d'arte Acireale, Palazzo Comunale, Acireale.
Premio Nazionale di pittura Città di Gallarate. X edizione. In cinque mostre. 1976-1977. IV Mostra. "L'arte sperimentale dei nuovi mezzi espressivi e comunicativi", GAM Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate.
1960-1977 Arte in Italia. Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino.
Senza titolo, nell'ambito di *Pratica/Milano 1977. 9 manifestazioni sulla ricerca estetica a Milano*, Studio Marconi, Milano.
1977. Estate d'arte a Intra. Collins, Plessi, Rainer, Griffa, Ortelli, Pinelli, Bonelli, Mondino, Sarri, Galleria Lanza, Intra.

1978 *1. 2. 3. n.*, Studio Ennesse, Milano.
Fracture du monochrome aujourd'hui en Europe, Arc Paris - Museé d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.
Ambient'azione, Galleria Lanza, Intra.
Disseminazione, Musei Civici Villa Mirabello, Varese; Museo Butti, Viggiù; Studio Torelli, Ferrara.
Aniconica, Galleria d'Arte Plurima, Udine.

1979 *Sistina società per arte. Dalle grandi opere alla committenza pubblica*, Arte Fiera 79, Bologna.
Künstlerbücher. Artists' Books, Galerie Lydia Megert, Bern.

1980 *Senza relazione/2. L'inattualità dell'arte*, A. A. M. Architettura Arte Moderna, Roma.
Deux ans d'activité. Bostik, Bour, Hilmar, Morellet, Moucha, Pinelli, Skoda, Zeithamml, Galerie Mathieu, Besançon.

1981 *Linee della ricerca artistica in Italia. 1960/1980*, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
Lombardia: vent'anni dopo. Ricerche artistiche 1960-1980, Castello Visconteo, Pavia.
Arte e critica 1981, GNAM Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

1982 *La storia, il mito, la leggenda. Anni '80*, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti, Verona.
Pittura italiana. Pinelli, Verna, Galleria Chisel, Genova.

1983 *Materiali Minimi*, Galleria Taide, Como.
Moderno & Moderno, Galleria del Milione, Milano.
Opera aperta. Rassegna d'arte contemporanea 1960-80, Centro Arti Plastiche, Udine.
XXVIII Premio Castello Svevo, Galleria Civica, Termoli.
Egregi percorsi, Teatro del Falcone, Genova.
Continuità, Galleria d'Arte Plurima, Udine.
La poetica dell'immagine, Artra Studio, Milano.

1984 *Arte come processo tra "mercato" e "laboratorio"*, Bluart Arte Contemporanea, Varese.
Arcaici di fine secolo. Celeste, Guerresi, Miresi, Montesano, Olivieri, Pinelli, Santoli, Uboldi, Artra Studio, Milano.

1985 *Circumnavigazione 2*, Galleria Pagano, Bagheria; Art Club, Catania; Museo Civico, Gibellina.

Intelligenza dell'effetto. La messinscena dell'opera d'arte. Altamira, Aricò, Colombo, De Filippi, Esposito, Gilardi, La Pietra, Nagasawa, Paolini, Pardi, Pinelli, Trotta, Vaccari, Palazzo Dugnani, Milano.
1960-1985. Aspekte der italienischen Kunst, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main; Haus am Waldsee, Berlin; Kunstverein Hannover, Hannover; Bregenzer Kunstverein Künstlerhaus, Bregenz; Museum für angewandte Kunst, Wien.
Esprit de géométrie, Palazzetto dell'Arte, Foggia.
XIII Premio Nazionale Città di Gallarate. 1985. Per l'aggiornamento di un museo. Le ultime posizioni della pittura italiana degli anni Ottanta, GAM Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate.
L'Italie aujourd'hui. Regards sur la peinture italienne de 1970 à 1985 - Italia Oggi. Sguardi sulla pittura italiana dal 1970 al 1985, Centre National d'Art Contemporain Villa Arson, Nice.
Premio del Golfo 1985. Ventiquattro artisti segnalati da otto critici, Castello Monumentale, Lerici.

1986 *The Italian Contribution to Sixth Triennale-India 1986. Battaglia, Griffa, Pinelli*, Lalit Kala Akademi, New Dehli.
Le geometrie del lirismo, Fondazione Dragan, Madrid.
0 - 1 + 2. Berghuis, Boetti, Calzolari, Dahn, De Maria, Dokoupil, Dolla, Germanà, Lavier, Nigro, Nitsch, Paladino, Pinelli, Pistoletto, Poons, Rand, Richter, Salvo, Schuyff, Van de Wint, Galleria Chisel, Milano.
Una ragione inquieta. Aricò, Castellani, Ciussi, Dadamaino, Legnaghi, Nigro, Pardi, Pinelli, Palazzo Municipale, Morterone.
XI Quadriennale di Roma, EUR Esposizione Universale di Roma, Palazzo dei Congressi, Roma.
Colore. Teoria, ricerca, intuizione. XLII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, Giardini di Castello; Corderie dell'Arsenale, Venezia.
"Energia e lirismo". Dorazio, Turcato, Pinelli, Verna, Celeste, Miresi, Galleria del Milione, Milano.
Gli occhi salvati, Galleria Stevens Arte Contemporanea, Padova.
Fabriano(c)arte. Dimensione collage. Omaggio a Nicolay Diulgheroff, Palazzo del Buon Gesù, Fabriano.
Tableaux d'une exposition. Dadamaino, Colombo, Nigro, Pinelli, Garutti, Bertasa, Dynys, Mazzucconi, Tufano, Galleria Fac-Simile, Milano.

1987 *Premio Città di Marsala*, Marsala.
Geometrie, Studio Ghiglione, Genova.
Tre declinazioni attuali. Magnoni, Morales, Pinelli, Galleria d'Arte Plurima, Udine.
Giornate della Cultura Italiana a Sumy, Stabilimento APE, Sumy.
Identità per l'arte. Percorsi nell'arte europea dal dopoguerra ad oggi, Palazzo della Provincia, Savona.

1988 *Astratta. Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*, Palazzo Forti, Verona; Museo della Permanente, Milano; Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt.
Index, Galleria d'Arte Moderna, Paternò.
Premio Internazionale di Pittura Scultura e Arte Elettronica "Guglielmo Marconi", Galleria La Loggia; Galleria San Luca; Galleria De' Foscherari; Galleria del Circolo Artistico; Parco di Villa Griffone, Bologna.
Stanze segrete. Il piacere di abitare, nell'ambito di *Abitare il tempo. Giornate internazionali dell'Arredo Classico*, Quartiere Fieristico, Verona.
Immagini della pittura italiana del secondo dopoguerra, Galleria Civica, Campione d'Italia.
Il museo degli artisti. Aricò, Asdrubali, Castellani, Ciussi, Colombo, Dadamaino, Guarneri, Legnaghi, Nigro, Pardi, Passo, Pinelli, Varisco, Wach, Spazio espositivo Augusta Manzoni, Morterone.
Le prisme brisé. Buraglio, Degottex, Dezeuze, Pinelli, Saytour, Galerie Gill Favre, Lyon.
Ragione e trasgressione, Ex Convento di San Rocco, Carpi.
Milano punto uno, Studio Marconi, Milano; Galleria Mara Coccia, Roma; Galleria La Polena, Genova.

1989 *Isola, Isole*, Palazzo del Municipio, Capo d'Orlando.
Fonteneau, Pinelli, Sommerhalter, Galerie Domicile, Ivry-sur-Seine.
Le differenze somigliano. Otto pittori 1970/1990. Aricò, Cotani, Gastini, Griffa, Morales, Olivieri, Pinelli, Verna, Galleria Turchetto/Plurima, Milano; Galleria d'Arte Plurima, Udine.

1990 *Lab 1. Laboratorio Arte Contemporanea Bassa Lunigiana*, Sala Polivalente del Comune, Arcola.
Totalnovo. Mostra di artisti contemporanei, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, Palermo.
Divina mania. Una poetica bicipite. Aricò, Ciussi, Pinelli, Palazzo Municipale, Vignate.
Cane, Chaimowicz, Devade, Dolla, Duran Esteva, Fabès, Klemensiewicz, Pinelli, Sommerhalter, Galerie Gill Favre, Marseille.
Galerie Mathieu, 12 ans d'activités, 40 artistes, Centre d'Arts Contemporains de Besançon, Besançon.
XI Rassegna Nazionale d'Arte Contemporanea Città di San Pietro Clarenza, Viale delle Rimembranze, San Pietro Clarenza.
Plurale. Aricò, Ciussi, Legnaghi, Magnoni, Pinelli, Pope, Annibel-Cunoldi, Asdrubali, Catania, Negri, Querci, Talotta, Chiesa di Santa Maria di Corte, Cividale del Friuli.
Artefax. Ricerche contemporanee in telefacsimile. II Premio Internazionale di Pittura Scultura e Arte Elettronica "Guglielmo Marconi", Fondazione Marconi; Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna.
Accrochage, Galleria Turchetto/Plurima, Milano; Galleria d'arte Plurima, Udine.

1991 *Consigli per gli acquisti 2*, Gastaldelli Arte Contemporanea, Milano.
Lunatica, Untitled & Artra, Milano.
A sud dell'arte, XLVI Congresso del Partito Socialista Italiano, Bari.
Proposte d'arte 1991. IX Rassegna Nazionale d'Arte Contemporanea, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, Piacenza.

1992 *Trilogia 2. Colombo, Pinelli, Catania*, CERP - Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia.
Pino Pinelli, Lynn Umlauf, Oratorio di Santa Maria Assunta in Rossignago, Spinea.
Neuendorf 1992, Galerie Neuendorf, Frankfurt am Main.
Impegno e poetica della pittura italiana. Nigro, Turcato, Dorazio, Aricò, Ciussi, Guarneri, Verna, Griffa, Pinelli, Bargoni, Satta, Asdrubali, Querci, Pellegrini, Arlotta, Auditorium Opera Pia De Ferrari, Moconesi; Museo Casabianca, Malo; Galleria San Luca, Bologna.

1993 *Navigatori solitari. Chiari, Isgrò, Pinelli, Staccioli, Vaccari*, Palazzo Martinengo Cesaresco Novarino, Brescia.
Mondo Nuovo, Chiesa di San Gregorio, Sacile.
Le profondità della superficie, Villa "La Versiliana", Marina di Pietrasanta.

1994 *Incontro di primavera. Arte contemporanea. Accame, Altamira, Antico, Boero, Bonalumi, Campus, Coletta, Cavaliere, Dadamaino, Hsiao Chin, La Fosca, Marchese, Mariani, Pardi, Pelosini, Pierbò, Pinelli, Spagnulo, Staccioli, Tagliaferro, Vago, Varisco*, Sassetti Cultura, Milano.
Artisti al Museo, Teatro Vittorio Emanuele, Messina.
Ad ognuno la sua. Ottantaquattro bandiere di artisti contemporanei, Galleria Civica Cavour, Padova.
Art for E.S.O., Palazzo della Triennale, Milano.
Una mostra per Dagoberto Pavia, Galleria d'arte Vinciana, Milano.

1995 *Milano. Cento artisti per la città*, Museo della Permanente, Milano.
Morterone Natura e Arte. Progetti, Sala Espositiva Pro Loco, Morterone.
Plurima, Museo Revoltella, Trieste.
Vismara Arte. 30 anni. 1965-1995, Galleria Vismara, Milano.
Collezione permanente n. 2, Trevi Flash Art Museum, Trevi.
Percorsi dell'astrazione a Milano, Museo della Permanente, Milano.
Opere a Segno, Museo Civico, Rende.
Riflessione e ridefinizione della pittura astratta. Per l'aggiornamento di un museo. XVIII Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate. 1995, GAM Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate.

1996 *Arte come progetto di vita*, Galleria San Carlo, Milano.
Ama l'arte. Guarneri, Legnaghi, Pinelli, Castello di Ama, Gaiole in Chianti.
Uscita di sicurezza. Accardi, Aricò, Bendini, Castellani, Del Donno, Formenti, Ghilardi, Gilardi, Griffa, Munari, Pardi, Pinelli, Scanavino, Uncini, Verna, Fumagalli Arte Contemporanea, Bergamo.
10x15. 50 opere inedite 1957-1996, Studio Gastaldelli, Milano.
Circumnavigazione. Rassegna d'arte contemporanea. X edizione, Intrepid Sea-Air-Space Museum, New York; Museum - Osservatorio Siciliano dell'Arte Contemporanea, Bagheria.
Papirnate Sanje. Znacilnosti risarske umetnosti v Lombardiji - Sogni di carta. Aspetti del disegno in Lombardia. 1946-1996, nell'ambito di *Sotto il cielo di Lombardia. Arte, economia e cultura*, Mednarodni graficni center grad Tivoli, Ljubljana; Palazzo Comunale, Salò; Sala Napoleonica, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

1997 *La questione siciliana*, Castello Ursino, Catania.
Popolarte. L'arte per Radio Popolare, Galleria Fac-simile, Milano.
Via Crucis. Das Kreuz in der Kunst der Gegenwart, Dominikaner-Forum des Dominikanermuseums, Rottweil.
Astrazione, Studio Gastaldelli, Milano.
Unimplosive art. Verso la Nuova Classicità. XLVII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, Giudecca, Venezia.
Künstler machen Schilder für Rottweil, Fussgängerzone (Obere Hauptstrasse); Forum Kunst Rottweil, Rottweil.
Papierskulptur, Landesgalerie, Linz.
Tramiti. Immagini dell'arte italiana, Rocca Sforzesca, Soncino.
Gefühle der Konstruktion. Künstler in Italien seit 1945. Il sentimento della costruzione. Artisti in Italia dal dopoguerra ad oggi, Museum Rabalderhaus, Schwaz.
XXV Venticinquennale de La Salerniana, La Salerniana - Galleria Civica d'Arte Contemporanea "Giuseppe Perricone", Erice.
30 quadri per 30 giorni, Peira Arte Contemporanea, Bra.
Die andere richtung der Kunst. Abstrakte Kunst Italiens '60-'90, DuMontkunsthalle, Köln.
IV Biennale d'Arte Sacra. Nuova iconografia. Verso il Giubileo del 2000, Collegio Santa Maria, Siracusa.
Europe-U.S.A. 68 artisti a confronto dalla Sicilia, quale osservatorio privilegiato - A comparison of 68 artists from Sicily, as a privileged observatory, Palazzo Osterio Magno, Cefalù.

1998 *Mediterranea n. 1. Albania-Italia. Un comune orizzonte culturale*, Muzeu Historik Kombëtar; Galeria Kombëtare e Arteve, Tiranë.
No comment, APC Galerie, Köln.
Insieme oltre una linea d'ombra, Galleria Fumagalli, Bergamo.
Mono-cromo a-cromo, nell'ambito di *Antico Moderno*, Mazzoleni Sambonet Arte, Milano.
Lo spazio ridefinito. Aricò, Castellani, Coletta, Dadamaino, Garutti, Nagasawa, Pinelli, Staccioli, Vago, Varisco, Villa Burba, Rho; Villa Litta, Lainate; Villa Borromeo, Senago.
I percorsi del sublime. XLII anniversario dello Statuto della Regione Siciliana, Parco di Palazzo d'Orléans, Albergo delle Povere, Palermo.
Viaggio in Italia 1998-2000: Milano da Boccioni a..., Casa del Mantegna, Mantova.
La Sicilia è un arcipelago. I contemporanei dell'arte, Acquario Romano, Roma; Columbus Citizens Foundation Inc., New York; Palazzo dei Normanni, Palermo; Teatro Vittorio Emanuele, Messina.
Arte italiana. Ultimi quarant'anni. Pittura aniconica, Galleria d'Arte Moderna, Bologna.
Material Konzept Konstrukt, Kunstverein Schloss Lamberg, Steyr; Berchtoldvilla, Salzburg; Kulturhof Krönbacken, Erfurt.

1999 *Morterone tra natura e arte. Figure della costruzione*, nell'ambito di *LeccoArteFestival*, Torre Viscontea, Lecco.
Le soglie della pittura. Francia Italia 1968-1998. Buraglio, Cane, Dezeuze, Dolla, Pagès, Viallat, Cotani, Gastini, Griffa, Morales, Pinelli, CERP - Centro Espositivo Rocca Paolina, Perugia.
Une soirée sur le quai. Asdrubali, Banon, Notargiacomo, Pinelli, Maison Laura Gabbiano, Paris.
Copertine. Arte & letteratura, Libreria Palomar, Bari; Libreria dell'Arco, Matera; Le Pleiadi Arte Contemporanea, Mola di Bari; Liceo Artistico, Roma; Museo Su logu de s'iscultura, Tortolì.

2000 *Trepertre. Aricò, Griffa, Pinelli*, Andrea Pronto Arte Contemporanea, Crespano del Grappa.
Accardi, Aricò, Castellani, Dadamaino, De Marchi, Klerr, Morales, Notargiacomo, Peill, Pinelli, Galleria d'Arte Plurima, Udine.
Bazzocchi, Ciussi, De Marchi, Egger, Garutti, Magnoni, Negri, Patelli, Pinelli, Plessi, Rizzi, Uncini, Viallat, Galleria d'Arte Plurima, Udine.
Rosso di sera, Galleria Melesi, Lecco.
The Concreteness of the Image. La concretezza della immagine. Asdrubali, Charlton, Frize, McCracken, Morellet, Nigro, Pinelli, Querci, Art 31 Basel, Basel (A arte Studio Invernizzi, Milano).
Perceptual Simultaneities. Simultaneità percettive. Nigro, Charlton, Morellet, Pinelli, Umberg, McCracken, Querci, Frize, Art Cologne, Köln (A arte Studio Invernizzi, Milano).
Zwischen Figur und Körper. Aspekte der italienischen Kunst der Nachkriegszeit - Il corpofigura dell'immagine. Aspetti dell'arte italiana dal dopoguerra ad oggi. Fontana, Nigro, Manzoni, Castellani, Colombo, Dadamaino, Aricò, Pinelli, Staccioli, Asdrubali, Querci, Sonego, Städtische Galerie Rosenheim, Rosenheim; Musei Civici Villa Manzoni, Lecco; Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach.

2001 *Figure astratte. Esperienze internazionali della pittura aniconica*, Palazzo Rospigliosi, Roma.
Kontemporanea. Rassegna di maestri contemporanei del '900, Galleria d'Arte Palladio, Udine.
Fatti... di carta. Pino Pinelli, Renzogallo, Le Pleiadi Arte Contemporanea, Mola di Bari.
Baeriswyl, Brüssel, Negri, Pinelli, APC Galerie, Freiburg im Breisgau.
Materia↔Niente. Dal silenzio della materia al niente del monocromo. Fontana, Burri, Uncini, Castellani, Bonalumi, Dadamaino, Pinelli, Scheggi, Umberg, Kopf, Hamak, Dal Molin, Bazzocchi, De Marchi, Sassolino, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia.
Oltre la superficie. Attraversamento estroflessione disseminazione. Burri, Fontana, Scarpitta, Graubner, Castellani, Bonalumi, Dadamaino, Pinelli, Scheggi, Valentini, CERP - Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia.
Origini. Siciliani protagonisti del Novecento, Palazzo Spadaro, Scicli.
Mediterraneo sacro. Arte e architettura contemporanea per un dialogo tra le culture, Ex Monastero dei Benedettini, Catania.
Functional Art, ACF Bergamo, Bergamo.

2002 *Le voci dentro. Dal bianco al nero*, Palazzo Trinci, Fantauzzi Design, Trevi.
Paraxo 2002. IX Rassegna Biennale d'Arte Contemporanea, Chiesa dei S.S. Giacomo e Filippo, Colla Micheri.
Jürgen Knubben, Pino Pinelli. Europa in Uznach, Galerie zur grünen Tür, Uznach.
Dal colore al segno. Sulle tracce di un'estetica relazionale, Gianni Asdrubali Alan Charlton Helmut Dorner Helmut Federle Bernard Frize Pino Pinelli Günter Umberg, A arte Studio Invernizzi, Milano.
Il sì dei protagonisti dagli anni '60 ad oggi, Museo d'arte delle generazioni italiane del '900 "G. Bargellini", Pieve di Cento.
Arte è Pace, Galleria Il Milione, Milano.
Gradiente visivo, Andrea Pronto Arte Contemporanea, Crespano del Grappa.
Carlo Invernizzi. Natura Naturans. Andolfatto, Aricò, Asdrubali, Castellani, Catania, Charlton, Ciussi, Colombo, Dadamaino, Dirnaichner, Erba, Foxcroft, Frize, Gentili, Guarneri, Legnaghi, Lindal, Milani, Morellet, Mulas, Nigro, Pfahler, Pinelli, Querci, Sonego, Staccioli, Tyson, Trotta, Umberg, Varisco, Vary, Verjux, Wach, Palazzo Trivulzio, Melzo.

2003 *Der Narrenspiegel. Künstler interpretieren ein Motiv aus der schwäbisch-alemannischen Fastnacht*, Forum Kunst Rottweil, Rottweil.
Le figure mancanti. Arrighi, Asdrubali, Caracciolo, De Marco, Gastini, Griffa, Iacchetti, Morales, Olivieri, Pinelli, Rizzo, Tirelli, Fondazione Palazzo Bricherasio, Torino.
Opera. Eclettismi dell'arte contemporanea. Abate, Piruca, Simeti, Pinelli, Palazzolo Contemporanea Galleria d'Arte, Palazzolo Acreide.
Versus. Pittura antica. Pittura analitica, Magazzino Corso Italia 35 Centro per l'Arte Contemporanea, Milano.
Skulptur. Von der Stabiltät zur Mobilität. Von der Wand in den Raum, Galerie am Lindenplatz, Vaduz.
3 x monochrom. Lucio Fontana, Piero Manzoni, Pino Pinelli, Kreissparkasse Rottweil, Rottweil.
Pittura analitica. Una ricognizione storica. Italia 1966-1978, Museo d'arte contemporanea "Angelo Bozzola", Castello Visconteo Sforzesco, Galliate.
Grande segno cantato, Palazzo Ducale, Gubbio.

2004 *L'incanto della pittura. Percorsi dell'arte italiana del Secondo Novecento. Trent'anni della Casa del Mantegna*, Casa del Mantegna, Mantova.
Pittura '70, Fondazione Zappettini, Chiavari; GAM Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate.
Lucidamente, Fortezza del Mare, Isola di Palmaria.
Oltre il monocromo, Fondazione Zappettini, Chiavari.
AAVV: 30, Galleria Fumagalli, Bergamo.

2005 *Pittura '70*, Galleria Spazia, Bologna.
Figure piane, Galleria Melesi, Lecco.
XIV Quadriennale di Roma, GNAM Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.
Il ritorno inesistente, Imbiancheria del Vajro, Chieri.
Inaugurazione, Galleria d'Arte 911, La Spezia.

"aperto" collezione #1, Maria Cilena Arte Contemporanea, Milano.
Pittura 70. Pittura e astrazione analitica, Italský kulturní institut, Praha.
Un secolo di arte italiana. Lo sguardo del collezionista. Opere dalla Fondazione VAF, MART Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.
diecigallerieXdieciartisti, Palazzo Strozzi, Firenze.

2006 *Pittura '70. Then and now*, Italian Cultural Institute, London.
Dissonanze, Studio Maria Cilena Arte Contemporanea, Milano.
Work in progress, Colossi Arte Contemporanea, Chiari.
Sincretiche astrazioni, Fondazione Zappettini, Chiavari.
Morterone. Natura e Arte. Interventi all'aperto. Asdrubali, Ciussi, Colombo, Legnaghi, Pinelli, Querci, Sonego, Staccioli, Varisco, Wach, Morterone.
Sicilia!, Galleria del Credito Siciliano, Acireale.
Finale 3x, Kreissparkasse, Rottweil.
Fil Blanc. Gastini, Gaul, Girke, Marsiglia, Pinelli, Radi, Zappettini, Fondazione Zappettini, Milano.

2007 *La linea analitica della pittura*, Arte Fiera Bologna, Bologna (Arte Silva, Seregno).
Dalla Pittura Analitica quattro protagonisti: Enzo Cacciola, Paolo Cotani, Pino Pinelli, Gianfranco Zappettini, Galleria d'Arte 911, La Spezia.
Schwarz & Weiss, Kreissparkasse, Rottweil.
Enrico Castellani, Pino Pinelli, Claude Viallat, Galleria Plurima, Udine.
Pittura Analitica. I percorsi italiani 1970-1980, Museo della Permanente, Milano.

2008 *Documenti di pittura: Griffa, Olivieri, Pinelli, Verna*, Galleria Il Milione, Milano.
Tetralogia. Griffa, Mainolfi, Nunzio, Pinelli, Galleria Allegrini, Brescia.
La Pittura Analitica Ieri e Oggi, Arte Fiera Genova, Genova.
Analytica, Annotazioni d'Arte, Milano.
Blau, Kreissparkasse, Rottweil.
Pittura Aniconica. Percorsi tra arte e critica in Italia 1968-2007, Casa del Mantegna, Mantova.
Pittura-pittura e astrazione. Arte e linguaggio negli anni '70, Fondazione Città di Cremona, Cremona.
Claudio Olivieri Pino Pinelli Claudio Verna Claude Viallat, Galleria LIBA, Pontedera.

2009 *Rot*, Kreissparkasse, Rottweil.
Le superfici opache della pittura analitica, Fondazione Zappettini, Chiavari.
Pensare Pittura. Una linea internazionale di ricerca negli anni settanta, Museo di Villa Croce, Genova.
Le noir absolu et le leçons de ténèbres, Villa Tamaris Centre D'Art, La Seyne sur Mer.
Monocromo. L'utopia del colore, Convento del Carmine, Marsala.
L'arabesco. La forma più antica e originaria della fantasia umana, Santo Ficara Arte Moderna e Contemporanea, Firenze.
Premio Terna 02. Energia : Umanità = Futuro : Ambiente. La proporzione per una nuova estetica, Tempio di Adriano, Roma.

2010 *Pensando pittura. Gli anni Settanta*, Galleria La Rinascente, Padova; Anfiteatro Arte, Padova.
Momenti di pittura, Galleria Giraldi, Livorno.
Pittura e Pittura. Analitica e Supports/Surfaces, otto protagonisti tra Italia e Francia, Palazzo Robellini, Acqui Terme.
Struttura Pittura, MUSINF Museo Comunale d'Arte Moderna dell'Informazione della Fotografia, Senigallia.
Astrazione Siciliana 1945/1968, Fabbriche Chiaramontane, Agrigento.
La presenza della pittura. Gli anni Settanta, Galleria ArteStudio, Milano.

2011 *In Parallelo. Una mostra. Tre luoghi*, A arte Studio Invernizzi; MiArt, Milano; Art Brussels, Bruxelles.
Analytische Malerei. 4 Protagonisten aus Italien, Forum Kunst Rottweil, Rottweil.
Attualità Analitiche. Presenze italo-francesi dagli anni Settanta, Cavana Arte Contemporanea, La Spezia.
Rigorismo, Galleria Lattuada Studio; Galleria San Carlo, Milano.
Tresartes, Progettoarte-elm, Milano.

2012 *Paint?! Gianfranco Zappettini e l'astrazione analitica europea*, Lu.C.C.A. - Lucca Center of Contemporary Art, Lucca.
Trilogia analitica, Pedana Arte Contemporanea, Caserta.
Superfici sensibili, CAMeC Centro Arte Moderna e Contemporanea, La Spezia.
Immagine della Luce. Artisti della contemporaneità internazionale per Villa Clerici, Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici, Milano.
Open the Art, BAG - Bocconi Art Gallery, Milano.

2013 *1966-1976 Milano e gli anni della grande speranza*, Università Bocconi, Milano.
Carlo Invernizzi. Secretizie, Biblioteca Comunale Centrale Palazzo Sormani, Milano; Galleria Comunale d'Arte Contemporanea Ai Molini, Portogruaro.
Io Klimt. Bellezza, splendore, oro, Palazzo dei Consoli, Gubbio.
Novanta artisti per una bandiera, Chiostri di San Domenico, Reggio Emilia.
*E subito riprende il viaggio... Opere dalle collezioni del MA*GA dopo l'incendio*, La Triennale di Milano, Milano.
*With a little help from my friends. Artisti per il MA*GA*, MA*GA Museo Arte Gallarate, Gallarate.

2014 *Oltre la superficie. Dallo spazialismo alla disseminazione*, Costantini Art Gallery, Milano.
Black, Dep Art Gallery, Milano.
Nati nei '30. Milano e la generazione di Piero Manzoni, Museo della Permanente, Milano.
Impalpabili variazioni tattili. Elena Modorati, Maria Elisabetta Novello, Pino Pinelli, Galleria Cardi, Pietrasanta.
Percorsi nella materia / II, MUST Museo del Territorio Vimercatese, Vimercate.

Black, MiArt, Milano (Dep Art Gallery, Milano).
Rubedo, Menhir Arte Contemporanea, La Spezia.
Ascoltare Arte, Biblioteca Civica Vez, Mestre.
Rosso Contemporaneo, Armanda Gori Arte, Pietrasanta.
A New Visual Dialogue: Alberto Biasi, Dadamaino, Lucio Fontana, Giorgio Griffa, Pino Pinelli, Turi Simeti, Nanda Vigo, De Buck Gallery, New York; Saint-Paul-de-Vence; Antwerp.
Fuoco nero. Materia e struttura attorno e dopo Burri, Salone delle Scuderie, Palazzo della Pilotta, Parma.
Morterone: una soglia poetica. Natura Arte Poesia, Palazzo delle Paure, Lecco.
Pittura Analitica in Italia. Gli anni Settanta, LABS Gallery, Bologna.

2015 *Pino Pinelli. Duets*, Luca Tommasi Arte Contemporanea, Milano.
La pittura in sé / The Painting Itself. Ulrich Erben, Pino Pinelli, Claude Viallat, Galleria ABC ARTE, Genova.
Visione Analitica. Percorsi della nuova pittura degli Anni Settanta, Villa Brandolini, Pieve di Soligo.
Un'idea di pittura. Astrazione analitica in Italia 1972-1976, Casa Cavazzini Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Udine.
Pittura Analitica Ieri e Oggi, Primo Marella Gallery, Milano.
Minimalia, Galleria Six, Studio Guastalla, Milano.
La Pittura Analitica del XXI Secolo, Primo Marella Gallery, Milano.
Collettiva Artisti, Marcorossi Artecontemporanea, Pietrasanta.
"Formae". Bonum, Pulchrum, Verum, Monastero di Astino, Bergamo.
Moderna Magna Grecia. Artisti siciliani contemporanei, FerrarinArte, Legnago.

2016 *Pino Pinelli, Kees Visser, André de Jong*, The Merchant House, Amsterdam.
Bram Bogat - Pino Pinelli - Donald Martiny, Artea Gallery, Milano.
L'Occhio Cinematico. Arti Visive e Cinema oltre la soglia del Visibile, A arte Invernizzi, Milano.
Review 2010-2015, Galleria Giraldi, Livorno.
Pittura Analitica. Anni '70. Carlo Battaglia, Enzo Cacciola, Vincenzo Cecchini, Paolo Cotani, Marco Gastini, Giorgio Griffa, Riccardo Guarneri, Elio Marchegiani, Paolo Masi, Carmengloria Morales, Claudio Olivieri, Pino Pinelli, Claudio Verna e Gianfranco Zappettini, Mazzoleni Art, London.
Gli anni della pittura analitica, Palazzo della Gran Guardia, Verona.
La densità del colore. Sonia Costantini, Domenico D'Oora, Elena Modorati, Gioni David Parra, Pino Pinelli, Palazzo Cuttica, Alessandria.
Azzeramento analitico, Menesini Gallery, Genova.
White Surfaces, Primae Noctis Art Gallery, Lugano.
Da vicino. "In ascolto dell'inudibile risuono dell'opera", A arte Invernizzi, Milano.
Aurelio Amendola. Dialoghi silenziosi, Santo Ficara Arte Moderna e Contemporanea, Firenze.

2017 *Pittura Analitica: Ieri e Oggi*, Mazzoleni Art, Torino.
Lu5tro, Costantini Art Gallery, Milano.
Pittura analitica. Origini e continuità, Villa Contarini, Piazzola sul Brenta; Rocca di Umbertide, Umbertide.
La fisicità del colore. La trasfigurazione del colore in entità fisica tangibile, Galleria Spirale Milano, Forte dei Marmi.
1997 - 2017 Venti anni di attività, LIBA Arte contemporanea, Pontedera.
Senza titolo 2 - Monocromi, Galleria Opere Scelte, Torino.
Al di qua del muro. Estroflessione disseminazione monocromia, FerrarinArte, Legnago.

2018 *L'Occhio filosofico*, A arte Invernizzi, Milano.
100%Italia. Cent'anni di capolavori, MEF Museo Ettore Fico; Mastio della Cittadella, Torino.
In the Matter of Color: Italian contemporary artists group exhibition, Whitestone Gallery Taipei Neihu, Taipei.

2019 *Men, only men, simply men*, GABA.MC Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Macerata, Macerata.

Bibliografia essenziale

Pubblicazioni e cataloghi monografici

Pino Pinelli, catalogo della mostra, testo di Pino Pinelli, Galleria Bergamini, Milano, 1968.
Pino Pinelli (Galleria d'arte Gi3, Seregno), brochure, testo di Domenico Cara, Edizioni Circolo Culturale Artistico Gi3, Seregno, 1969.
Pino Pinelli, catalogo della mostra, testo di Mario De Micheli, Galleria Sicilia Arte, Catania, 1969.
Pino Pinelli, catalogo della mostra, testi di Aurelio Natali, Mario Portalupi, Mario De Micheli, Galleria Pianella, Cantù, 1970.
Pino Pinelli, catalogo della mostra, testo di Aurelio Natali, Galleria d'arte contemporanea Il Punto, Torino, 1970.
Pino Pinelli (Galleria d'arte "L'Argentario", Trento), brochure, testo di Aurelio Natali, Temi - Tipografia Editrice, Trento, 1970.
Pino Pinelli, catalogo della mostra, a cura di Gualtiero Schönenberger, Galleria d'arte Vinciana, Milano, 1971.
Pino Pinelli, catalogo della mostra, testo di Daniela Palazzoli, Gastaldelli Arte Contemporanea, Milano, 1974.
Pino Pinelli, catalogo della mostra, testi di Daniela Palazzoli, Galleria d'Arte Plurima, Udine, 1975.
Filiberto Menna, *Filiberto Menna über Pino Pinelli*, dattiloscritto pubblicato in occasione della mostra *Pino Pinelli. Bilder*, Galerie La Bertesca, Düsseldorf, 1976.
Filiberto Menna, *Pino Pinelli*, dattiloscritto pubblicato in occasione della mostra *Pino Pinelli*, Studio Torelli, Ferrara, 1978.
Pino Pinelli, catalogo della mostra, testo di Pino Pinelli, Galerie Mathieu, Besançon, 1979.
Pino Pinelli, catalogo della mostra, testi di Silvana Sinisi, Bernard Lamarche-Vadel, Artra Studio, Milano, 1979.
Carlo Invernizzi, Pino Pinelli, *Di là dal muro. Una poesia manoscritta di Carlo Invernizzi, un disegno a collage di Pino Pinelli*, Edizioni Vanni Scheiwiller, Milano, 1982.
Pino Pinelli, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Plurima, Udine, 1982.
Pino Pinelli, catalogo della mostra, a cura di Walter Guadagnini, Mèta Arte Contemporanea, Bolzano, 1986.
Pino Pinelli. Opere recenti, catalogo della mostra, a cura di Claudio Cerritelli, poesia di Carlo Invernizzi, Galleria Nuova 2000, Bologna, 1989.
Pino Pinelli. Pittura '89, catalogo della mostra, a cura di Domenico Nardone, Galleria del Milione, Milano, 1989.
Pino Pinelli. Pittura (Galerie Gill Favre, Lyon), catalogo della mostra, a cura di Hubert Besacier, Art Concept Edition, Nice, 1989.
La pittura di Pino Pinelli e la sua apertura all'universo del senso (nell'ambito di *Pino Pinelli. Opere su carta*, Palazzo Municipale, Morterone), catalogo della mostra, testo di Carlo Invernizzi, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 1989.
Pino Pinelli. Opere 1974-1990, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Plurima, Udine, 1990.
Giovanni Maria Accame, *Pino Pinelli. Continuità e disseminazione*, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, 1991.
Pino Pinelli. Pittura '92, catalogo della mostra, a cura di Gian Piero Vincenzo, Galleria Allegrini, Brescia, 1992.
Pino Pinelli (Galleria d'Arte Plurima, Udine), catalogo della mostra, conversazione tra Giovanni Maria Accame e Pino Pinelli, Edizioni Valentino Turchetto, Udine, 1993.
Pino Pinelli, catalogo della mostra, a cura di Giovanni Maria Accame, Galerie Lil'Orsay, Paris, 1993.
Pino Pinelli. Objekte im Raum, catalogo della mostra, testo di Helme Prinzen, Gallery 44, Düsseldorf, 1993.
Pino Pinelli. Lavori su carta 1975-1993 (Palazzo Alborghetti, Osio Sotto), catalogo della mostra, a cura di Matteo Saponaro, Amministrazione comunale, Osio Sotto, 1994.
Pino Pinelli. Una pittura plastica (Teatro Sociale, Bergamo), catalogo della mostra, a cura di Giovanni Maria Accame, Fumagalli Arte Contemporanea, Bergamo, 1994.
Pino Pinelli. Pittura, catalogo della mostra, testo di Ingrid Mössinger, Kunstverein Ludwigsburg - Villa Franck, Ludwigsburg, 1995.
Pino Pinelli. Corporale, catalogo della mostra, a cura di Giorgio Verzotti, A arte Studio Invernizzi, Milano, 1995.
Pino Pinelli Rudi Wach, catalogo della mostra, testi di Giorgio Bonomi, Carlo Invernizzi, Galerie Nothburga, Innsbruck, 1996.
Pino Pinelli. Pittura, catalogo della mostra, a cura di Luigi Erba, Galleria Melesi, Lecco, 1996.
Pino Pinelli. Nel vuoto, la pittura (Salone Villa Romana; Santo Ficara Arte Moderna e Contemporanea, Firenze), catalogo della mostra, a cura di Giandomenico Semeraro, Santo Ficara Arte Moderna e Contemporanea, Firenze, 1996.
Pino Pinelli. Pittura '96, catalogo della mostra, a cura di Elmar Zorn, APC Galerie, Köln, 1996.
Pino Pinelli. Hors cadres, catalogo della mostra, testi di Françoise-Clare Prodhon, Giorgio Bonomi, Musée d'Art et d'Histoire, Langres, 1997.

Pino Pinelli, brochure, testo di Giorgio Bonomi, Forum Kunst Rottweil, Rottweil, 1998.
Pino Pinelli, catalogo della mostra, testo di Giorgio Bonomi, Galleria d'Arte Marchetti, Roma, 1998.
Pino Pinelli. Rosso/Blu, catalogo della mostra, a cura di Marco Meneguzzo, Galleria Fumagalli, Bergamo, 1999.
Pino Pinelli. La forma del colore, catalogo della mostra, a cura di Giorgio Bonomi, presentazione di Emma Zanella Manara, Tiziano Briata, GAM Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate, 1999.
Pino Pinelli, catalogo della mostra, a cura di Claudio Cerritelli, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2000.
Pino Pinelli. One on one, catalogo della mostra, Italian Cultural Institute, London, 2001.
Giorgio Cortenova, *Dal naufragio... e ritorno*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 2002.
Pino Pinelli, catalogo della mostra, a cura di Giorgio Bonomi, Galleria d'Arte Niccoli, Parma, 2002.
Pino Pinelli. L'ombra della percezione, catalogo della mostra, a cura di Luca Massimo Barbero, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2003.
Pino Pinelli, brochure, a cura di Elena Forin, Lara e Rino Costa Arte Contemporanea, Valenza, 2004.
Pino Pinelli. Pittura R, catalogo della mostra, a cura di Giorgio Bonomi, Santo Ficara Arte Moderna e Contemporanea, Firenze, 2005.
Griffa Pinelli, catalogo della mostra, a cura di Gorgio Bonomi, testo di Francesca Pola, Fondazione Zappettini, Milano, 2007.
Pino Pinelli. Anni '80 (Galleria Melesi, Lecco), catalogo della mostra, a cura di Matteo Galbiati, Quaderni della Galleria Melesi, Lecco, 2007.
Pino Pinelli. La pittura tra frammento e tensione unitaria, catalogo della mostra, testo di Bruno Corà, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2007.
Pino Pinelli. Pittura, catalogo della mostra, a cura di Francesca Pola, Santo Ficara Arte Moderna e Contemporanea, Firenze, 2008.
Pino Pinelli. Pittura spaziale, catalogo della mostra, a cura di Claudio Cerritelli, Lara e Rino Costa Arte Contemporanea, Valenza, 2008.
Secretizie, operalibro di Carlo Invernizzi e Pino Pinelli, Edizioni ποίησις, Morterone, 2009.
Pino Pinelli. Pensare la pittura (Galleria Civica Ezio Mariani, Seregno), catalogo della mostra, a cura di Luca Tommasi, testo di Pino Pinelli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2009.
Mario Nigro Pino Pinelli, catalogo della mostra, testi di Massimo Donà, Carlo Invernizzi, Ars Now Seragiotto, Padova, 2010.
Pino Pinelli. L'intorno della pittura (Villa "La Versiliana", Marina di Pietrasanta), catalogo della mostra, testo di Marco Meneguzzo, Grafiche Turato, Rubano, 2010.
Pino Pinelli. A partire dal colore, catalogo della mostra, testo di Ilaria Bignotti, Colossi Arte Contemporanea, Brescia, 2011.
Pino Pinelli. La pittura disseminata, catalogo della mostra, testo di Giorgio Bonomi, T.A.C. Arte Contemporanea, Perugia, 2011.
Pino Pinelli. Incognita e quanta (Chiesa di San Matteo, Lucca), catalogo della mostra, testo di Bruno Corà, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca, 2012.
Pino Pinelli. La pelle del daino (Galleria Progettoarte elm, Milano), catalogo della mostra, a cura di Marco Meneguzzo, Lizea Arte Edizioni, Acqui Terme, 2013.
Pino Pinelli. La pittura senza il quadro (GCAC - Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Arezzo), catalogo della mostra, a cura di Marco Meneguzzo, Maretti Editore, San Marino, 2014.
Pino Pinelli Turi Simeti, catalogo della mostra, testi di Giovanni Maria Accame, Alberto Zanchetta, MDZ Gallery, Knokke, 2014.
Pino Pinelli. Come una musica visiva, catalogo della mostra, a cura di Claudio Cerritelli, Galleria Cardi, Pietrasanta, 2015.
Pino Pinelli. Antologia rossa, catalogo della mostra, a cura di Alberto Zanchetta, Dep Art Gallery, Milano, 2015.
Pino Pinelli. Trademark (Fabbriche Chiaramontane, Agrigento), catalogo della mostra, a cura di Marco Meneguzzo, Digital Project, Milano, 2016.
Pino Pinelli. Materia. Frammento. Ombra (MAMM Multimedia Art Museum, Moscow), catalogo della mostra, a cura di Olga Sviblova, Francesca Pini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2016.
Pino Pinelli (Palazzo della Cultura, Catania), catalogo della mostra, a cura di Alessandra Pinelli, testi di Fabrizio D'Amico, Aurelio Pes, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2016.
Pino Pinelli (Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo), catalogo della mostra, testi di Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, Associazione Culturale Villa Pisani Contemporary Art, Bagnolo di Lonigo, 2016.
Pino Pinelli. La rottura del Quadro (Spazio PAePA, Milano), catalogo della mostra, a cura di Giorgio Bonomi, PAePA Arte e Comunicazione, Milano, 2016.
Pittura BL.R.G.+B. (Santo Ficara Arte Moderna e Contemporanea, Firenze), catalogo della mostra, a cura di Luca Beatrice, Cambi Editore, Poggibonsi, 2017.
Pino Pinelli: Disseminations, catalogo della mostra, testo di Marsha Plotnitsky, The Merchant House, Amsterdam, 2017.
Pino Pinelli. Frammenti e disseminazioni. Ceramiche (Fondazione Ducci, Roma), catalogo della mostra, testo di Claudio Strinati, L'Erma editrice, Roma, 2017.
Pino Pinelli. La pittura disseminata (MARCA Museo delle Arti di Catanzaro, Catanzaro), catalogo della mostra, a cura di Lara Caccia, conversazione tra Pino Pinelli e Giorgio Bonomi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017.
Pino Pinelli. Pittura oltre il limite (Palazzo Reale; Gallerie d'Italia, Milano), catalogo della mostra, a cura di Francesco Tedeschi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2018.
Pino Pinelli. Monocromo (1973-1976). Il colore come destino e come profezia, catalogo della mostra, a cura di Francesco Tedeschi, Dep Art Gallery, Milano, 2019.
Pino Pinelli. Frammentità, catalogo della mostra, saggio introduttivo di Giorgio Verzotti, testi di Luca Massimo Barbero, Francesco Castellani, Claudio Cerritelli, Bruno Corà, Massimo Donà, Andrea Emo, Carlo Invernizzi, Francesca Pola, A arte Invernizzi, Milano, 2020.