

ILLUSIONE OTTICA E PLASTICISMO SPAZIALE

Il problema estetico affrontato da Pierelli sembrerebbe limitato alle superfici dei suoi splendidi oggetti: cioè, tutte le operazioni visuali sembrerebbero originate e circoscritte alla spazialità bidimensionale dell'opera. Ma, se questo è il dato oggettivo, il risultato è completamente opposto, giacché la particolare natura del materiale e le sagomature ad esso impresse dall'operatore condizionano l'osservatore nel senso di una spazialità tridimensionale che è tipicamente plastica.

Le varie strutture di riflesso e di deformazione, accumulate su queste superfici, determinano infatti una visualità al limite tra la coscienza della percezione esatta e la tentazione di cedere alla lucida e fascinosa vertigine di uno spazio insondato e infinito.

Potrebbe venire a questo punto spontaneo far derivare letterariamente tale ambito poetico dai fascini degli specchi e delle superfici polite cari alla letteratura decadente da Baudelaire a Poe; senonché, ci si accorge subito che, tanto in sede filologica che in quella poetico-operativa, Pierelli intende proporre e risolvere tutt'altro tipo di problemi. Filologicamente, infatti, non v'è dubbio che i suoi oggetti e le sue superfici provengano in linea diretta dalle « nucleosculpture » di Brancusi; e la poetica è quella delle ricerche gestaltiche.

Va d'altra parte rilevato e sottolineato che il rapporto tra opera d'arte e fruitore determinato dagli oggetti di Pierelli si sviluppa fra i due poli dell'occhio e dell'oggetto, senza che in nessun modo la immaginazione e la memoria vengano ad essere sollecitate.

L'oggetto di Pierelli, al pari di altre produzioni di tendenza gestaltica precisate in senso *op*, è una specie di tavolo di collaudo per le capacità recettive dell'occhio di cui vengono messe alla prova le facoltà percettive di ciò che è illusorio e di ciò che invece è reale. Il problema è, in sostanza, quello esaminato dal Gombrich sui rapporti tra percezione e illusione. E, se c'è illusione, non si tratta di una illusione « proiettata » ma, ancora una volta, di una illusione meramente ottica, generata dall'occhio e completamente esaurita in esso.

Tali proposte visuali, dunque, mentre ribadiscono la loro realtà oggettuale, contemporaneamente tendono ad ampliarla attraverso una nuova strumentazione spaziale e percettiva notevolmente innovante ri-

spetto ai *patterns* geometrici delle composizioni esatte (Albers) o ambigue (Vasarely). In altre parole, mentre è chiaro che la realtà di queste opere è la realtà della loro apparenza, né altro vogliono implicare o suggerire (oggettualità), con le implicazioni comportamentistiche di tipo « urbanistico » e niente più, sul piano formale l'ambito problematico della Nuova Tendenza si amplia enormemente attraverso un rinnovamento degli schemi geometrici e un'inclusione, nei nuovi contesti, di inedite morfologie, non esattamente di tipo irrazionale, ma in ogni caso assai aperte e ricche di sviluppi. Sotto questo profilo, la ricerca di Pierelli rappresenta una delle più interessanti ed attendibili ipotesi di sviluppo delle morfologie gestaltiche, le quali non vengono più definite come schema organico della composizione e come struttura formante, bensì come entità visivo-plastica fluida e largamente operabile anche dall'esterno.

Questa nuova concezione della forma come « mezzo » condiziona nuovi modi di impiego delle qualità formali in senso estetico. Per esempio, nelle grandi composizioni recenti — costituite da due elementi simmetrici accoppiati — la caratterizzazione formale viene impressa alla lamiera d'acciaio inossidabile, tramite dei « colpi » di persona; come di una forma riflessa che è determinata dalla forma della macchina e approda ad una nuova monumentalità tecnologica-visuale.

In tale preciso senso deve intendersi, dunque, questo nuovo tipo di condizionamento spaziale: come importanza nuovamente attribuita all'episodio estetico; la quale importanza è determinata da qualità monumentali provenienti dalla tecnologia industriale e dirette verso i più imprevisti collaudi della percezione ottica.

Stringendo ancor più i termini del discorso ed argomentando dalle caratteristiche più evidenti dell'opera di Pierelli (modernità del materiale, perfezione esecutiva, suggestione di un'età degli acciai inox, etc.), si osserva che lo schema operativo dell'artista è basato sul modulo; e, poiché il modulo determina la possibilità di una produzione seriale, l'integrazione « urbanistica » trova il suo naturale sfocio nella integrazione architettonica.

GIUSEPPE GATT