

Dentro all'opera di Gianfranco Pardi

Quanta irrazionalità ci vuole per creare la razionalità!

di Fausta Squatriti

Il mistero che si cela in ogni essere umano sta nello scrigno del corpo, a volte lo scrigno assume le sembianze dell'anima, o come si definisce più freddamente, della psiche, ma altre volte il corpo non si lascia interpretare, disponendo l'umanità dell'arma potente della menzogna. Scrutare i volti di chi ci circonda e attraverso i segnali del corpo catturare qualche brandello di verità psichica, perché di questa siamo alla ricerca, pur trovandola raramente.

Proprio qui sta il bello, e il brutto insieme. Ogni essere umano è un tesoro, per il solo fatto di essere in vita.

Lo scrigno è socchiuso attraverso il lampo di uno sguardo, o la mancanza del lampo che mortifica la funzione del vedere, la forma e l'atteggiamento delle labbra, il modo in cui il capo si pone sul collo, e il collo sulle spalle, il limite del corpo valicato continuamente dai gesti, dal movimento. Un legame straordinario si stabilisce tra il dentro e il fuori in chi crea, rendendoli intimamente legati a livello -estetico- sia attraverso la rivelazione dell'opera divenuta materia, sia a mezzo del corpo (scrigno) che somatizza senza troppe velature. Come pensare a un corpo diverso per Picasso, o per Matisse? E che dire della relazione tra il corpo di Lucio Fontana con il suo astrattissimo lavoro? Poteva Pollock avere un volto diverso da quello che aveva?

Anche Pardi possedeva questa relazione stretta tra anima e corpo. Un corpo alto, robusto e gentile allo stesso tempo, sguardo franco, come il suo nome, e malinconico, per dire che sì, era certo di quello che era ed esprimeva, ma aperto al dubbio, al colloquio, all'ascolto, al disincanto perfino, dopo gli anni nei quali un essere umano che sia anche artista si costruisce il proprio incantamento, senza il quale è impossibile sperare e lavorare. La voce sempre moderata nei toni, modulata, come quella di chi dice la propria verità sapendo che sarà creduto da pochi, già quasi ritraendola all'interno, dello scrigno. Era bello incontrarlo, anche a distanza di tempo, il filo del discorso non si era spezzato, si ripartiva da un punto occasionale, per riparlare di argomenti che stavano alla base delle nostre vite, l'arte, la politica, il fare, il rapporto con la società degli umani e quello delle idee astratte da esporre dentro alla nostra ricerca di linguaggio espresso nell'arte.

Artista amante dell'arte degli altri artisti, colto, meditativo, lettore di filosofia. Artista teso allo scavo, nel terreno considerato magro della astrazione costruttiva della quale

era innamorato cultore, per non trascurare proprio nulla, per ragioni filologiche, nel '91 osserva il corpo, con appunti mentali resi espliciti dalla sua passione per la puntualizzazione quasi diaristica a proposito del proprio rovello intellettuale, nutrito da una certa dose di onesta umiltà.

Le avanguardie suprematiste e costruttiviste dei primi del '900 hanno ripristinato, dandone conto intellettualmente e spiritualmente, il valore della trasposizione astratta dell'energia mentale già praticata in molti aspetti delle arti così dette primitive nelle quali il segno simbolico era necessità magica, dunque spirituale ma anche colta, sia pure in modo per noi poco percepibile, immersi come siamo, in occidente, nella cultura razionale che ci ha tolto il piacere e l'utilità dell'istinto.

Quarantacinque anni dopo, con una rivoluzione e due guerre alle spalle, gli artisti si sono trovati di fronte alla scelta di campo, operata anche da un punto di vista – politico - , nel senso che chi guardava al futuro sceglieva di essere astratto in contrapposizione a certo conservatorismo che rimaneva attaccato alla figurazione, anzi, che vi tornava, come se le avanguardie storiche ci fossero state per niente. Nei primi anni '60 eravamo per forza chiamati a schierarci, dovevamo essere figurativi o astratti.

Avrebbe potuto essere stata una svolta decisiva, e ci si credeva, l'abbandono della riconoscibilità del soggetto dopo che, con la scusa del decorativo, negli anni '30 l'astrazione geometrica aveva dilagato pacificamente, travasandosi dalla ricerca dei maestri alla creazione del habitat decorativo nel quotidiano, e invece l'altalena tra figurativo e astratto non è mai finita, e oggi più che mai una qualsiasi presa di posizione in proposito appare del tutto inattuale, trionfando il postmoderno da decenni.

Nel dopoguerra si riparte da Picasso che frantuma il vero, ne raccoglie il dramma, il dolore esistenziale espresso attraverso il corpo, le ferite della guerra. Che bello parlare di morte attraverso un tavolino depresso, una lampada atterrita dalla negazione della sua stessa luce, un cranio di animale che esprime il dolore somaticamente.

Forse l'astrazione geometrica, che esprimeva un mondo di progetto, comunque di distacco dal realistico, verosimile terreno del faticoso reale, anche se talvolta sognato e migliorato, dopo la guerra appariva troppo ideologico, non si poteva portarne avanti la ricerca dopo due, anzi tre se si considera il franchismo, dittature atroci quanto terribilmente stupide, e l'imposizione della rivoluzione comunista che ha diviso il mondo a lungo. Da giovani, sia Pardi che altri si saranno innamorati del comunismo, che pareva un interessante progetto per una società più equa. Il dolore delle guerre

ammortizzò quello per il rigore crudele di questa altra dittatura, ma era troppo deludente ammetterlo, ci volle del tempo per capirlo.

Ma il filo idealistico della ricerca astratta geometrica, considerata inappropriata e borghese, inaccessibile ai più cui l'arte doveva fungere come dottrina, è stato svolto di continuo da quegli artisti che per disgusto verso il vero, il realismo, la carnalità della figurazione, hanno scelto di attraversare lo spazio che divide carne e mente per planare nel meraviglioso deserto della astrattezza, dove tutto può succedere, in assenza di ogni punto di riferimento.

Ovviamente per la generazione del dopoguerra, i riferimenti c'erano e sono stati culturali, ma bisognava avere voglia di incamminarsi nel loro approfondimento, operando con più raziocinio che poesia, con più calcolo di quanto ne occorresse per stilizzare la natura, e nel passo successivo l'architettura (come aveva fatto Mondrian) o di altri personali punti di partenza che non disdegnavano la semplificazione di paesaggi o città, quando non del corpo umano.

Pardi s'imbatta nella sintesi plastica che dal corpo si prolunga nello spazio, disegna traiettorie, angoli, spigoli, traccia invisibili curve a collegare energeticamente gli arti. Questa tecnica espressiva, collegare le parti di un lavoro con archi tracciati là dove li si potrebbero soltanto vedere con l'occhio razionale, è una costante di Pardi, che nei primi anni '70 crea campiture di porzioni di spazio chiuso, rigidamente designato da barre a L (per uscire anche soltanto pochino dal piatto? come il piede del David di Donatello che altrimenti starebbe confinato nella sua nicchia?) e ne collega gli estremi, o le diagonali, con cavi d'acciaio industriali, per sottrarre il proprio lavoro alla -bellezza- di campiture quasi monocrome, affidate anche alla materia stessa, alluminio, acciaio, o tela dipinta in acrilico. Ci si chiede a che servano tali cavi, che fanno ombra sulla superficie raddoppiandosi, designando così la profondità del piatto. Oppure i cavi di acciaio tendono, inutilmente, i bracci di una scultura da parete, una barra torta su se stessa come si trattasse di una striscia di carta, e disegnano sul muro lo schema dal quale la torsione della barra è stata originata. Diventa un disegno tecnico che mescola linee tratteggiate direttamente sul muro ai tiranti di acciaio, alla realtà plastica della barra, e ci si domanda cosa sia più importante da percepire per primo, se ci sia una gerarchia, e indulgiando sull'opera, la si acquisisce nella sua anatomia evidente e segreta che la restituisce all'idea di corpo organicamente compiuto.

La maestria di artisti come El Lissitzky, preceduto da Cézanne dal quale anche Pardi fa partire molte ricerche del moderno, sta alla base del senso dello spazio da lui approfondito, con non poche variazioni, per tutta la vita. Conta sapere che Pardi è architetto, e che pertanto non vuole distaccarsi dall'idea di uno spazio percepibile

come latore di una certa oggettualità progettuale di rappresentazione e non di totale raffigurazione priva di riferimenti nel reale. Spazio mai del tutto piatto, contrariamente a quanto avviene negli astratti più dogmatici, che però devono abbandonare il piatto, evidentemente, se si occupano di tridimensionalità, come nel caso di Max Bill, anch'esso architetto, che, contrariamente a quanto fatto da Pardi che non rinuncia ad essere, a suo modo, narrativo, costruiva dipinti e sculture del tutto prive d'aria, impegnate come sono nel calcolo, nella dimostrazione del calcolo, capace di riportare un problema di geometria, di quelli che possono vivere soltanto sulla carta, nelle grandi sculture di granito o di bronzo a specchio.

Neppure nell'opera di Pardi si respira aria, sia essa pura o inquinata, bensì la perfezione di una geometria usata per tagliare, dividere e riqualificare lo spazio, e così facendo proporre dubbi, non quella ambiguità che invece, nel gelo della perfezione, è alla base dell'opera del maestro di Zurigo, Max Bill.

In Pardi la mancanza deliberata di serenità è un dato che rende il suo lavoro in sintonia con le ricerche compiute negli anni '60 e dopo, dall'astrazione lirica compiuta in Italia da Aricò, Vago, Olivieri e altri, partendo da Licini, ben diversamente dalla ricerca astratta attorno al - fenomeno- ottico visuale condotta dal Gruppo T, una dei cui protagonisti più vivaci nella ricerca, e nella continuità del proprio lavoro, andando oltre quell'esordio attento alla oggettività del fenomeno e della sua percezione, è Grazia Varisco che, dopo le ricerche condotte in seno al gruppo, se ne distacca già dalla metà degli anni'60, per ricercare l'eccezione percettiva, non necessariamente fenomenica, nella trasgressione continua del senso di spazio, usato anche come ricettore della psiche, infrangendo la percezione a-prospettica e progettuale dello spazio, in modo prossimo e diverso da quanto cercato da Pardi negli stessi anni, salvando nel proprio lavoro quel tanto di percettivo che a Pardi non interessa.

Come molti artisti operanti dai '60 in poi, Pardi si muove con disinvoltura tra pittura e scultura, rifuggendo, credo, le ristrettezze dei generi di cui si serve per esercitare, come uomo della ricerca, il proprio rovello teorico. Le grandi sculture di metallo dipinte con colori primari ne fanno parte, incamerando nei propri tracciati lo spazio altro dall'opera, che in questo modo non ne è scacciato, bensì incluso, circondato, esaltato.

Anche in Pardi conta più il vuoto del pieno, e questa sottrazione è la scelta di una parte della ricerca di spazialità dentro alla scultura, negandone la massiccia materia, che fa capo sì ai costruttivisti ma che non ignora le esperienze di Fontana e Melotti, sia pure anche soltanto come insegnamento, e non è poco.

Alla metà degli anni '80 Pardi sente il bisogno di dipingere più matericamente, da – pittore – sfidando il mestiere del dipingere a non finito, del dipingere a pennellate sovrapposte e non tirate alla perfezione, e nulla è più difficile del fare finta di dipingere male, sapendolo fare bene, accademicamente e tecnicamente parlando. E lo fa in quanto il suo racconto si fa più esplicito, sulla superficie irregolare e aniconica, sulla quale delle indicazioni di senso sono date da accenni di spazi in pianta, senza senso, tratti, linee nere o rosse che ricordano, sia pure soltanto analogicamente, le divisioni dello spazio dentro una casa, ma qui fatte per spaesare, per non portarci in nessuna stanza. E poi ci sono i gli ovali del '94, cezanniani, ma arrabbiati come Vedova, materici, racchiusi nell'ovale, alla maniera cubista. Il colore è quasi soltanto blu, il colore della malinconia, e non a caso le astrattissime composizioni si intitolano “Maschera”. E poi “Fuga”, “Albero del cielo”, “Aurora”, “Confine”. Titoli decisamente rischiosi quanto fuorvianti. Avrà voluto dirci che un artista come lui, pur scegliendo la raffigurazione di un mondo non riconoscibile ma che si aggancia a un'idea di divisione degli spazi creati dalla umanità raziocinante, il lato – lirico – dell'esistente non era estraneo. E nel '98 ci sono le stelle, e le scatole, originate dalla osservazione dei giacigli dei barboni che nella estrema indigenza fanno uso di una sapienzialità di emergenza.

Un mondo strappato, rotto, denso di tracce, graffe metalliche, aggiustature poco accurate quanto utili, sulle superfici solide ma destinate alla discarica, dei cartoni. Pittura abbastanza grassa, di una materia semplicemente dipinta, non più affidata a quella intrinseca dei materiali industriali impiegati per rilievi e sculture monumentali, semplicemente imbullonate là dove una saldatura avrebbe negato la fase costruttiva dell'opera facendola apparire come fenomeno organico autoprodottosi.

Qui, poco a poco, la consapevolezza del declinare di ogni certezza, e di una civiltà del rifiuto, vira la poetica di Pardi verso accordi più intimisti, se così ci si può esprimere a proposito di un lavoro estremamente controllato come questo. La passione di progettista gli fa pensare sculture – semplici – come quella che a Milano sta in piazza Amendola costruita soltanto incastrando e combinando sagome di barra di ferro tutte uguali, fino a formare un complesso intrico, un gomito, un groviglio, o una danza di passi non aggraziati ma di puro dinamismo, che ha una sua intrinseca bellezza, data dalla ritmicità del movimento nello spazio. L'insieme è dipinto di un freddissimo giallo, che fa perdere al groviglio la propria identità e pur evitando il pathos riesce a confonderci ancora una volta dicendoci che l'arte del disordine, sia pure costruito con metodo, è il contraltare della razionalità, sperata, cercata, a volte riuscita, e molte altre fallita.