

Testo di Emilio Battisti

La maggior parte dei critici che si sono interessati al lavoro di Gianfranco Pardi, pur riconoscendo la forte e ricorrente presenza di temi propri della disciplina architettonica nelle sue opere, ha quasi sempre cercato di circoscriverne il valore ed il significato.

Ciò è avvenuto con le più svariate motivazioni, ma a ben guardare, si è in effetti verificato per un radicato e diffuso pregiudizio che ha posto storicamente e culturalmente l'architettura in un rango minore rispetto alle altre arti.

Essa infatti a partire dall'Illuminismo si è venuta sempre più caratterizzando come arte "applicata", non tanto e non solo nel senso convenzionale del termine, ma soprattutto per il fatto di essersi misurata in modo non mediato con le problematiche del sociale, imboccando quella deriva ideologica che ne ha fatto una delle componenti più controverse della contemporaneità.

Questa mostra che viene riproposta dopo più di trent'anni, presentando un ciclo di opere realizzate nell'arco di due anni nella seconda metà degli anni Sessanta, offre lo spunto per una riflessione che, a partire da questo ciclo forse troppo poco conosciuto, potrebbe a mio avviso indurre a riconsiderare il significato dell'intera opera di Pardi.

Naturalmente è questo un compito al quale io sollecito i critici, non ritenendo dalla mia posizione di architetto di potervi far fronte. Mi sembra semmai che la mia formazione ed esperienza possano consentirmi di formulare alcune tesi, con intento più che altro provocatorio, al fine di sollecitare un rinnovato ampio confronto.

Il rapporto di Pardi con la disciplina architettonica è certamente problematico. Pervicacemente perseguito, non dall'esterno o da una posizione eccentrica e periferica, come qualche critico ha ritenuto di interpretare, ma proprio dal suo interno, dal suo centro, dal suo nucleo essenziale. Con un procedimento opposto a quello messo in atto dalla formazione di tipo accademico, da lui peraltro rifiutata, che pretende di pervenire gradualmente e processualmente ai suoi specifici contenuti, Pardi brucia le tappe, attraverso una ricognizione che gli consente di svelare a se stesso i più profondi contenuti dell'architettura, evitando di confrontarsi con le contingenze, i condizionamenti e le limitazioni della pratica empirica della disciplina architettonica, mettendo in atto quella *coupure* che Gaston Bachelard aveva indicato quale condizione per accedere alla pratica teorica. Una pratica in cui il progetto è presupposto di ogni possibile invenzione, in cui non c'è spazio per il puro gesto, straniante e privo di una logica che ci aiuti a riconoscere l'opera d'arte come componente fondamentale del reale, la cui essenza, anche nella sua immanenza e materialità non può che essere conosciuta teoricamente o, meglio, attraverso una specifica pratica teorica. Concetto così ben espresso dall'incipit del saggio di Giovanni Maria Accame del 1990.

E' questa istanza che spinge Pardi a saggiare costantemente attraverso forme espressive differenti uno stesso nucleo di problemi di volta in volta come pittore scultore, architetto, fotografo, regista e scrittore. Una figura poliedrica che coltiva all'interno della propria armatura concettuale una ricorrente e persistente pratica conoscitiva del tempo e dello spazio per mettere permanentemente e reiteratamente in discussione l'arte figurativa e le molteplici derive che ne hanno condizionato gli orientamenti a partire dall'inizio del secolo scorso.

Per questa sua attitudine progettuale Pardi ha coltivato i propri interessi di artista più attraverso l'architettura che le arti figurative, studiando prima di tutto gli artisti e gli

architetti del costruttivismo russo. Di un'avanguardia quindi che, per quanto utopica, è stata fortemente radicata nel sociale in modo del tutto alternativo alle avanguardie dell'Europa occidentale.

Dopo un esordio relativamente breve in cui Pardi si applicò, all'inizio degli anni Sessanta, alla pittura in termini abbastanza convenzionali, con questo ciclo di opere egli diede avvio a quella pratica sperimentale che contraddistinguerà tutta la sua carriera, e che lo vedrà non solo cimentarsi con varie forme artistiche, ma anche praticare frequenti contaminazioni tra i generi. Io credo che nella fase di elaborazione di questa serie di opere si sia verificata la citata *coupure* e che essa, nel suo insieme, rappresenti una sorta di enunciazione programmatica del successivo excursus artistico di Pardi ancora oggi valida e operante.

Le trentatré opere in mostra sono infatti accomunate da una marcata ambivalenza. E' vero che si tratta di opere bidimensionali, ma esse non possono certamente essere considerate dei dipinti, anche se il colore svolge un ruolo importante nella loro composizione. La maggior parte di esse sono assemblate con componenti di alluminio e legno in un collage materico in rilievo i cui elementi sono tenuti assieme da viti ben visibili che richiamano qualcosa di costruito e, in alcuni casi, meccanico. L'impressione che se ne ricava, è che si tratti di opere compiutamente progettate prima di essere realizzate e che si sottraggono ad una chiara e netta identificazione di genere: non sono più Pittura ma non sono ancora neppure Scultura, ma sono forse già in senso lato Architettura. Esse possono essere interpretate come una fase di transizione, per quanto dotata di una marcata identità, dagli esordi pittorici alla serie successiva delle "architetture", che secondo molti critici ha rappresentato l'approdo alla compiuta maturità artistica.

La prima di esse, l'unica del 1966, intitolata *Diario*, conserva ancora una struttura narrativa, che la riconduce alla precedente esperienza pittorica delle *Figure*. Sembra più che altro la riproposizione di tematiche già sperimentate e indagate a livello pittorico, attraverso una tecnica nuova.

Alcune altre opere datate a partire dal 1967 si tematizzano attorno a soggetti di evidenza spaziale o di carattere tipologico propri dell'architettura con una modalità rappresentativa di tipo prospettico che si integra molto efficacemente con il bassorilievo ottenuto dalla giustapposizione materica di legno e alluminio.

La successione dei temi che costituiscono i titoli che, in una prima fase rendono riconoscibili le singole opere, si svolge ed evolve da soggetti più generali e per certi versi generici quali *Ambiente*, *Tunnel*, a soggetti più specifici quali *Piscina*, *Giardino*, *Grande Terrazzo* o di dettaglio quali *Soffitto*, *Porta Rossa*, *Scala*. Si registra un comportamento ancora per certi versi erratico che si cimenta con differenti tematiche spaziali e, indirettamente, tipologiche.

A partire dal 1968 la tematizzazione si stabilizza nella serie dei *Giardini Pensili* che instaura la pratica di fitta reiterazione di un unico tema che consentirà a Pardi di addensare e dare consistenza al proprio lavoro senza rinunciare ad una aperta e ampia sperimentazione.

Se si prendono in considerazione i riferimenti di scala ci si rende conto che essa progressivamente si dilata passando dalla dimensione umana e domestica a quella urbana e del paesaggio. Il punto di vista e la linea di orizzonte si alzano dalla quota ordinaria dell'occhio umano a quella della veduta panoramica a volo d'uccello. Progressione che lo porterà ad affrontare la tematica del paesaggio, che le discipline dell'architettura e del progetto affronteranno solo parecchi anni più tardi. In alcune di queste opere la dimensione paesaggistica si manifesta quasi per incanto e del tutto inaspettatamente, attraverso un intrinseco reciproco proporzionamento dei registri

della rappresentazione che determina profondità di campo e amplificazione scalare senza fare diretto ricorso ad espliciti riferimenti modulari quali la figura umana o qualche altro elemento che nella nostra coscienza abbia acquisito una riconosciuta dimensione canonica.

Se si considerano infine i codici espressivi, si può osservare che il dispositivo prospettico si attenua progressivamente a favore di una rappresentazione con fughe più attenuate che si fa quasi assonometrica e via via più elementare nel passaggio dalla piccola alla grande scala.

Non so se Pardi sia eventualmente disposto a riconoscere qualche influenza della Pop Art nel suo lavoro di allora, e soprattutto non sono sicuro che tale influenza ci sia effettivamente stata. Ma pur ammettendo che ci sia stata, essa deve essere stata sublimata e integrata con il suo modo di sentire e di pensare fino ad agire in forma subliminale, con una leggerezza ed una sottigliezza di ben altra qualità e valore rispetto all'assertività di origine pubblicitaria della Pop Art americana.

In effetti Pardi guarda e coltiva i propri interessi in tutt'altra direzione, verso l'avanguardia sia artistica che architettonica della Rivoluzione sovietica, che darà il via alla fase delle "architetture" nella loro multiforme espressività. Multiformalità alla quale Pardi ha certamente pagato un prezzo molto elevato in termini di successo mondano e di notorietà personale, pur di salvaguardare e difendere la propria libertà di ricerca e sperimentazione.

Se un limite hanno avuto queste opere è stato forse di non essere state trattate criticamente con la dovuta considerazione. Commentando la grande monografia di Pardi pubblicata nel 2002 dalla Galleria Fumagalli, mi ero interrogato sulle ragioni dell'autocensura che faceva decorrere la sua attività artistica dal 1968, stendendo un velo di oblio sulla sua opera precedente a cui una parte consistente di questi lavori appartiene. Avevo infatti un po' provocatoriamente segnalato come fosse stata sottratta al quadro critico una componente determinante, sulla quale necessariamente si impostava l'impalcatura formativa, l'imprinting, la matrice genetica di ogni soggetto dotato di dimensione critica e, a maggior ragione, di un artista come Pardi, la cui opera si presenta tanto diversificata quanto strutturata e progettata.

Emilio Battisti, Aprile 2006