

Alberto Bardi, una incessante sperimentazione

Claudia Terenzi

Aveva iniziato a dipingere negli anni universitari, ma la guerra, prima al fronte russo, poi come comandante partigiano nella Resistenza, e infine gli incarichi politici che lo portarono in diverse parti d'Italia, resero il suo impegno come pittore estremamente incostante, fino all'inizio degli anni '60 quando si stabilì definitivamente a Roma. A quella data la sua pittura era ancora figurativa, ma non in senso ideologico come un certo realismo degli anni '50; era invece tesa a ricercare nelle forme, paesaggi e oggetti, un particolare valore compositivo, strutturale, accostandosi a quel movimento neocubista a cui si riferirono gran parte degli artisti italiani negli anni della guerra e del dopoguerra. Accanto ad opere più tradizionali, altre riducono la immagine a pochi elementi sintetici fino a sfiorare, in qualche raro tentativo, forme quasi astratte.

Verso la metà degli anni '60, Bardi abbandona la figurazione, realizzando opere che pur mantenendo, in certi casi, il titolo di *figure*, mostrano una gestualità in senso espressionista, di pittura d'azione (è stato detto): l'immagine si scompone in pennellate rapide, grandi segni neri e vibranti zone di colore, facendo intuire future evoluzioni nella sua pittura. È una febbrile, definitiva cancellazione di quanto aveva perseguito fino ad allora, con la coscienza, sempre presente nel suo lavoro, che ogni fase non può che essere transitoria, e quindi aprirsi a nuove sperimentazioni.

Questo passaggio essenziale fu messo in evidenza da Cesare Vivaldi, nella presentazione di una mostra di Alberto alla Galleria Il Girasole nel '67, preannunciandone futuri sviluppi. In effetti, due anni dopo lo stesso critico, in un articolo sull'*Avanti*, recensendo una mostra di Alberto del '69 nella sede della Casa della cultura a Roma), sottolineava la decisiva maturazione verso una sorta di strutturalismo astratto, essenziale e vigoroso.

In pochi anni si era quindi determinato un cambiamento radicale nella pittura di Bardi, fino all'astrazione. Quelle pennellate impetuose che prima sconvolgevano la figurazione, ora vengono riordinate in sobri segni accumulati o interrotti lasciando in vista lo spazio bianco del fondo. Sono stesure che conservano ancora una certa gestualità, ma più meditata, mostrando la traccia stessa della materia pittorica. Una fase che si protrarrà fino al '74 circa, sia pure con evidenti variazioni e approfondimenti in senso più strutturalista. Anche in questa esperienza rigorosamente astratta è però evidente la necessità di far coesistere una certa casualità compositiva con un preciso intento progettuale, come del resto avviene in tutta la sua opera, perfino in quella fase più chiaramente programmatica che inizierà a metà degli anni '70 con le *textures*, minutissimi frammenti di luce, segni e colori.

Le riflessioni e soprattutto le pratiche esperienze di Bardi sulla e nella pittura, non si sono mai fermate ad un risultato raggiunto. Un esempio: nello stesso periodo di una nettissima ricerca astratta, che ha fatto accostare la sua pittura a quella di Malevič e ai momenti più estremi delle avanguardie astratto geometriche, vi sono stati dei ripensamenti, dei fugaci ritorni a quelle composizioni che lasciavano in vista il tratto delle pennellate, che creavano ritmi circolari, segni che saturavano la tela, con intensi e delicati rapporti cromatici.

Il periodo astratto geometrico nasceva dalla esigenza di un rigore, dalla definizione di uno spazio pittorico autonomo, basato sulla proiezione di forme essenziali e di colori ricondotti alla loro funzione primaria. Questi moduli di rappresentazione sono comunque, come già accennato, tutt'altro che fissi e a volte la geometria viene smossa da nuove sollecitazioni che rivelano, all'interno di un discorso sempre puramente percettivo, la necessità di un maggiore abbandono, di una diversa varietà e ricchezza del tessuto pittorico.

Analizzando con attenzione il periodo astratto geometrico dei lavori di Alberto Bardi, si possono ritrovare alcuni riferimenti: una eco, appunto, della pittura suprematista di Malevič, così come il nero su bianco "energia che rivela la forma" (M.), ma anche di Mondrian e di Van Doesburg: la suggestione del vuoto, i piani diagonali, i colori fondamentali. Poche bande si dispongono in uno spazio neutro, poche colorazioni, anche bianche sul bianco del fondo; in altri casi curve e rette molto colorate, sbilanciate per dare più vigore al movimento, per suggerire una armonica dissonanza. E' interessante notare che a volte le tracce non sono compatte, e una certa discontinuità fa intravedere la materia stessa della pennellata; a volte invece si interrompono accentuando la tensione del vuoto in rapporto alle poche, sintetiche forme che vi si dispongono. Ma i segni e le ampie bande di colore così variamente collocate non creano mai una struttura rigida, anche quando l'intervento è estremamente sintetico o in certi casi ridotto a pura contrapposizione di bianco e nero o ad un solo colore (rosso). Le immagini, come già accennato, procedono anche per cancellazioni e per rotture di una geometria che non può che avere valore relativo.

Una costante vocazione alla ricerca, alla sperimentazione, è sempre stata alla base di tutto il lavoro di Bardi, dai primi anni '60 quando ha compreso che la figurazione non corrispondeva più ai dati oggettivi della pittura, fino agli ultimi anni dove il colore irrompe come funzione primaria e come valore assoluto. "Domani? – aveva scritto nel '78 in occasione di una mostra – Andare avanti nella sperimentazione; non fermarsi perché si è paghi di aver raggiunto un qualche risultato... dipingere è sempre più difficile via via che si procede, a meno che non si inganni se stesso e gli altri".

Si arriva così al periodo delle *textures*, un metodo di lavoro tecnicamente e visivamente innovativo, che in pochi anni, dal '74 al '78 circa, sembra sovvertire tutto il suo lavoro precedente. In realtà, in questo minuto frazionamento del tessuto pittorico vi è una precisa intenzione strutturale, una rigorosa volontà costruttiva nel distribuire segni e colori, con risultati non sempre del tutto prevedibili, sia pure regolati da una ritmica manualità. L'uso di matrici pastellate sovrapposte alla tela preparata con i colori a tempera, le sottili punte impiegate nel distribuire linee sottilissime, continue, in varie direzioni, che, come nella incisione a stampa, provocano una immagine finale rovesciata, la mescolanza dei pastelli a cera e della tempera, la maggiore o minore profondità e consistenza dei segni, generano illuminazioni continue e vibranti, che seguono il ritmo lineare dei segni impressi.

In una prima fase una spessa cornice, nera o colorata, preparazione base della tela, racchiudeva le fitte *textures* che poi invece si espandono a coprire l'intera superficie, senza soluzione di continuità. Il colore, che compare subito dopo le prime ricerche sul bianco e nero, anche se ricco e luminoso è limitato nella gamma e l'impiego dei rapporti complementari tende ad escludere ogni zona d'ombra. Il ritmo delle luminosità viene pertanto stabilito in base alle quantità di materia pittorica ed al fitto intervento dei segni. Il metodo di lavoro è complesso, richiede una applicazione particolare, sottoposta ad un

sistematico controllo, ma, anche in questo caso, il risultato può essere sorprendente quando si solleva la matrice ed appare l'effetto combinato dei diversi impasti pittorici e dei continui ritmi lineari. I colori, soprattutto, generano illuminazioni intense, percepibili come vibrazioni.

Quadri niente affatto seriali, per quanto derivino da uno stesso procedimento applicativo: "Se la superficie è, in qualche modo, un campo proporzionato – scriveva Nello Ponente nel '74 – è evidente che su questo campo, sempre tenendo presenti le norme dimensionali, Bardi ha avuto la possibilità di intervenire ulteriormente, secondo principi di sperimentazione aperta, creando altre accensioni, altri e più complicati contrasti, quelli dei bianchi, dei rossi, dei verdi, dei viola." In considerazione di quanto aveva affermato (la continua rimessa in questione dei propri programmi di lavoro e dei risultati acquisiti), Bardi chiude questo ciclo della sua ricerca dopo aver portato a termine dodici grandi quadri dal titolo *gran finale in nero*.

Quindi, all'inizio degli anni '80 Alberto ritiene esaurita questa fase che potremmo definire analitica, e cioè di concentrata attenzione al procedimento, più che alla ispirazione: "Il disincanto ed infine una accentuata caratterizzazione *di lavoro* più che *di creazione*". Negli ultimi quattro anni della sua vita una splendida ripresa della pittura come passione, una folgorante e felice espressività in cui i colori determinano il gesto, la dinamica del dipinto, le illuminazioni. L'artista ritrova in qualche modo la libertà espressiva dei tratti di puro colore del breve suo periodo tra le forme astratto geometriche e la modularità quasi ossessiva delle *textures*; affida al colore, gesto e materia, tutta la carica emotiva, sia pur controllata nei procedimenti. Una sorta di liberazione dell'inconscio, unita a un valore compositivo, aveva notato Achille Perilli quando questi lavori furono esposti per la prima volta all'interno del gruppo *Altro/lavoro intercodice*. Oltre alla varietà dei segni e dei colori, un tumulto di ritmi, di spazio e di luce, va tenuto conto anche di quanto accumulato da Alberto nelle sue diverse esperienze tecniche, che si riversano integralmente in queste opere nella combinazione di vari materiali pittorici per ottenere vivide luminosità. Passione e rigore contraddistinguono quest'ultima fase del suo lavoro, una poetica che ha sviluppato nel corso dei decenni, con una aperta, sorprendente capacità di analisi, di ripensamenti e soprattutto di innovazioni, qualità non molto diffuse.