

## PRO MEMORIA

Problemi di tecnica pittorica : (Pietro Lerda) – Agosto 2007

- a) Accostare *parti dipinte o disegnate a ritagli di riviste o giornali. Accostare parti grandi a parti piccole. Accostare parti geometriche a parti informali. Accostare carte preparate strappate da fotografie o pagine pubblicitarie* dopo averle incollate sull'immagine e dopo pochi secondi *tirate via con strappo* in modo da ricavare un'immagine stravolta, a chiazze di colori diversi, di forme diverse, a seconda che lo strappo fosse stato effettuato in secondi diversi, alcuni quasi subito, altri dopo più secondi, e così via. Il risultato è sempre diverso, non sempre il risultato è tutto notevole, ma dove si potrà, eliminare le parti non riuscite o non significative. Accostare piccolissimi, piccoli, medi, grandi pezzetti di carta colorata di forma diversa, casuale o geometrica, voluta o trovata, insomma un'oceano di "coriandoli" ragionandoci sopra, un po' lasciandolo al caso, un po' mescolando i risultati. Il resto lo faremo quando il lavoro è già in gran parte fatto, e incominceremo ad avere un'idea o più idee di come procedere oltre, *a seconda* delle cose già fatte che inevitabilmente suggeriranno delle possibili (molte) soluzioni.
- b) Usare diversi tipi di colori in tecniche miste. Qui non ci sono suggerimenti da dare. L'istinto consiglia come procedere o distruggere. Quasi sempre non bisogna insistere se le cose non vengono bene. Bisogna mettere via il lavoro incompiuto che un giorno o l'altro riprenderemo e porteremo avanti meglio.
- c)

(Pietro Lerda) – Agosto 2007

## RIFLESSIONI SULL'ARTE

Quando un paradigma di rappresentazione è nuovo e tende perciò ad annullare il codice precedente o ad alterarlo fino al limite della non-lettura, produce in prima istanza uno stralunamento del soggetto destinatario incapace di “assorbire il paradigma che conferisce un significato distintivo ai vari gesti in chiave smantica diversa”. Lo spettatore ingenuo si troverà nella condizione di chi posto di fronte ad una realtà pittorica inconsueta cercherà di liquidarla considerandola un'alterazione o travetimento dell'idiom noto. Non è, in altri termini, in grado di capire “che l'immediatezza evidente dell'idioma che egli predilige è a sua volta organizzato in obbedienza a una grammatica di rappresentazione che deve essere appresa per prima”(Jonathan Miller, “Teatro e attori”, pagina 488, in *La comunicazione non-verbale dell'uomo*, a cura di Robert A. Hinde e “Introduzione” di Bruno Munari, Universale Laterza 1977).

- “La mia tesi è che la creazione di immagine che soddisfacciano (sic) talune esigenze specifiche di verosimiglianza si realizza nel corso di un processo secolare di prove ed errori. Il fare viene prima dell'eguagliare. L'arte non parte osservando la realtà e cercando di riprodurla, parte costruendo ‘modelli minimi’ che gradatamente vengono modificati sulla base della reazione dello spettatore fino a ‘diventare conformi’ all'impressione desiderata. In questo processo le risorse di cui l'arte manca devono essere compensate da altri mezzi fino a che l'immagine non soddisfaccia le esigenze che ad essa vengono avanzate” (*ibidem*: E. H. Sombrich, “Azione ed espressione nell'arte occidentale”, pagina 495).

“Se quindi l'arte viene intesa come un esperimento sul ‘far senza’, un esercizio di riduzione (convenzionalmente indicato col nome di ‘astrazione’) è chiaro che la storia degli stili non può essere vista semplicemente come una lenta approssimazione ad una soluzione specifica.” (*ibidem*, E.H. S. , p. 496)

- In arte la necessità della leggibilità e chiari indizi contestuali sono interdipendenti. Quanto più chiari sono i secondi tanto meno c'è bisogno di una leggibilità perfetta e viceversa.

## SCAGLIE PER UNA POETICA DELL'OTTIMISMO (1970)

Relegati nei musei di scienze naturali gli ultimi animali antidiluviani ridotti a collane di ossa mortali su armature metalliche restaurate con cure amorevoli da perfetti esperti, scomparsi o quasi tutti gli esemplari della forma più feroce, lasciati liberi in giardini gli ultimi leoni e ghepardi e nella vasca da bagno alligatori e lucertoloni, il pianeta Terra è rimasto, come si pensa, totalmente nelle mani del suo più grande predatore: l'uomo.

Ora toccherà a lui sostituire le specie distrutte, con creazioni sue, proprie, con l'aiuto della tecnologia e di tutti i marchingegni del "progresso": questo bestiario, mosso da apparecchiature elettroniche o peggio, sarà dato ai bambini perché giochino e ai grandi perché facciano le guerre. Chissà come saranno questi nuovi giocattoli, certamente di metallo molto colorati. Si muoveranno con simulata disinvoltura, seguiranno parabole circolari o ellittiche, cercheranno di mimetizzarsi assumendo l'aspetto di giostre o giocattoli di altri tempi. E in cielo si alzeranno nuovamente gli aquiloni cresciuti anche loro coi tempi, mezzo uccelli e mezzo macchine volanti, e troveranno sulle loro strade aeree altri nemici predatori che cercheranno di distruggerli. Questi falsi ippogrifi, grandi libellule armate di strumenti mortali abatteranno ogni aquilone incontrato e non si preoccuperanno degli aquiloni da combattimento di scorta. Poi attaccheranno le città giostra, l'ultima spiaggia dei ragazzi e semineranno morte e desolazione.

.....(omissis)

Agosto 1972

1) L'idea di riempire le tele lungo i bordi anziché al centro è nata da una precisa necessità di struttura del quadro e non da un capriccio dettato dal desiderio di novità. Le tematiche ricorrenti, giostre e città visitate da aquiloni, richiedono questo tipo di campitura. Inoltre genera il desiderio di recupero dello spazio delle volte settecentesche, specialmente tiepolesche (comunque venete). Rivisitare questo genere di pittura implicava la ristrutturazione dello spazio

in chiave moderna, filtrata attraverso la sensibilità di oggi, e al tempo stesso richiedeva la sostituzione mia dei “temi” settecenteschi con “contenuti” contemporanei.

Lo spazio occupato da madonne e angeli in cerchio viene ora occupato da aquiloni e giostre e la lettura delle tele o dei soffitti resta condizionata da questa prospettiva. Una ripresa di affreschi su volte è così possibile e con essa il recupero in locali più vasti delle tecniche dell'affresco oggi meno usate che in passato.

Poi ci sono gli aquiloni mobili e sculture metalliche smaltate e sospese sopra di noi. Lo spazio d'angolo di una stanza è generalmente mortificato. L'aquilone come scultura mobile lanciato nel vuoto su un'asta flessibile trova la sua collocazione migliore proprio in questo spazio trascurato della stanza. Inoltre liberato immediatamente sotto il soffitto apre un dialogo con quest'ultimo, altrimenti trascurato della stanza, cui si può pensare di affidare un messaggio pittorico nuovo.

## POETICA DAL 1954 AL 1962

Gli schermi e gli interni-flash che ricorrono nei titoli sono la chiave del mondo che cerco di rappresentare. Non si tratta di un mondo reale (nel senso più comune del termine) né un mondo surreale, metafisico, anche se il clima generale di queste pagine ne lascia trasparire talvolta alcune parvenze più o meno accentuate (il surrealismo, d'altra parte, è quasi una costante di tutte le tendenze moderne, esclusa forse la pittura di "gesto"). Dicevo che non si tratta di rappresentazione realistica perché l'organizzazione dei disegni e dei dipinti (che partono da una sollecitazione reale, cioè da fatti osservati nella vita di tutti i giorni quale l'annullarsi quotidiano dell'uomo sotto la sollecitazione dei fenomeni di massa, Radio, televisione, cinema, teatro sotto forma di miraggi facili che io credo di identificare nei castelli in aria dei sogni dominati da schermi, dai lampi dei flashes, dagli interni allucinanti degli studi televisivi e degli studios cinematografici) l'ho realizzata attraverso una visione mediata da un atto mentale, cioè è filtrata attraverso una scelta degli elementi reali, scelta che si riduce alle aperture di luce fortissima, spesso allucinante, che è in definitiva la luce degli schermi, dei flashes, veri protagonisti di queste pagine che non vogliono essere propriamente una denuncia, ma una testimonianza di un fatto sociale tipico del nostro tempo. Perché, poi, io abbia intitolato alcuni di questi disegni "Pagine di Diario" potrà chiarire il perché di impaginazioni diverse e di certe tematiche legate al corso e risorso degli avvenimenti stessi così come si delineano nella cronaca giornaliera. Invece la tecnica (a parte la continua sperimentazione che rivela una necessità artigianale) rimane per lo più quella intravista già anni addietro perché la più consona (almeno per ora) al tipo di rappresentazione che mi sono proposto. Questo discorso a mio avviso dovrebbe chiarificare che la mia visione non è casuale (non il solo gesto) ma ragionata e ordinata (un'impaginazione che deriva da una chiarificazione mentale e delimita i limiti in cui muoversi) ed è certamente condizionata da altre esperienze culturali che ho vissuto e assorbito in sede di studio e di contatti di vario genere, letture, saggi scritti o pensati, partecipazioni a fatti letterari. Però al momento di

tracciare il primo segno sulla carta o sulla tela è solo l'intuizione a determinare l'avvio (qualità prima dell'artista) cui segue una partecipazione quasi ossessiva al mondo da rappresentare. Come avvenga che mano, cervello e cuore trovino (quando il quadro riesce) il giusto equilibrio che prelude alla nascita della rappresentazione cercata è un grosso mistero, né mi pare sia indispensabile cercarne le ragioni più segrete senza che il fascino di questo gesto creativo stesso ne venga sminuito. Così come il lavorare di sera, alla luce artificiale in condizioni non certo ideali, può anche risultare un elemento positivo ai fini del risultato perché costringe all'immediatezza, al continuo controllo mentale, al segno definitivo,

ESTATE 1972

L'idea di un paradiso terrestre su questa Terra non è nuova. Esiste almeno un precedente molto noto. La novità quindi va cercata altrove, in qualche frangia nascosta o in una piega del linguaggio. Già, perché qui si parla piuttosto di un'ipotesi di paradiso terrestre e, se la lezione precedente è servita a qualcosa, "pour cause". L'idea, come tutte le idee, è spuntata in un momento qualsiasi di una giornata qualunque, ed è finita sul pezzo di carta più a portata di mano, una busta con due bolli di inchiostro verde sui quali stava scritto "agenzia n° 1 Recapito espresso DEFENDINI". Al momento buono sarebbe servita per ricordare un progetto di invenzione, magari su delega del Padreterno. Sullo stesso foglio più in alto e con scrittura diversa si poteva leggere: Morte di un aquilone, Funerale (brutto) di un aquilone, Metamorfosi (bellissimo) di un aquilone. Su un altro cartoncino un elenco di titoli che mi porto dietro caparbiamente da 15, 20 anni (o forse più?) e che vorrebbero essere altrettanti quadri realizzati e da tempo appartenenti a collezioni private o Musei celebri: Trittico della coccinella della lacca, Cavallo che morde una mela (predella?), Il discobolo verde-rame, La ronda al neon, Caccia notturna (polittico) e altri. Chissà perché un giorno o l'altro non si prenda il coraggio a due mani e si butti tutto nel camino e poi si va a giocare a tarocchi con gli altri sotto la pergola. Forse perché questi progetti di arte e tutti gli altri che tieni in quel cassetto sono qualcosa di più di un segno della tua vitalità: sono una somma di felicità, di emozioni, di spunti di creazione. E un bel giorno su quei fogli tracci un segno nero e poi una crocetta di fianco, e quel giorno su una parete del tuo studio appare il primo "Piccolo alfabeto per aquiloni" e tu sai che ormai niente ti potrà più fermare e fra qualche giorno un disegno ti rivelerà la composizione delle città-giostra e poi verranno le città visitate da aquiloni e i paraventi e i progetti di volte e i collages di aquilone rosso in campo cielo azzurro con le nuvole bianche. E ti viene da pensare che Matisse aveva, sì, ragione di dire che il pittore dovrebbe stare zitto quanto più possibile, ma è anche vero che chi vede quella tela o quella tavola o quel foglio disegnato messo dietro vetro deve sapere che dietro quella tela, quella tavola o quel foglio c'è stata una battaglia segreta condotta senza risparmio di

colpi tra il pittore e quella superficie da coprire e che tutto infine è stato consumato come stesse scritto che fosse consumato da sempre. Ora, anche lui, il pittore, è come gli altri. Il suo quadro è lì, davanti ai suoi occhi, e lui lo osserva come se non gli appartenesse più. Sì, l'idea di riempire....



SETTEMBRE / OTTOBRE 1975

Perché un quadro deve necessariamente recare agli altri un nostro messaggio. Quante volte il messaggio l'ho ricevuto io stesso dopo l'ultimo colpo di spatola, senza che me l'aspettassi? Quante volte il quadro viene fuori all'insaputa di tutti con una sua carica fortissima di emozioni che distribuisce a chi lo guarda? Eppure io seguo un filo conduttore preciso. Ho voglia di indagare un tipo di mondo ben preciso nei suoi contenuti e nelle sue forme. Non dovrei avere quindi sorprese. L'ho cercato questo universo, per tutta la mia vita, consciamente o inconsciamente. E quando finalmente mi si è rivelato, mi ha ceduto i fili del suo gomito perché potessi lentamente risalire fino al suo lontano punto di partenza (o di arrivo?) ho creduto di averne in mano la chiave. E invece no. Perché ogni superficie che cerco di far vibrare con colori e forme mi riserva delle sorprese. E le città-giostra diventano bastioni e mi rovesciano addosso tutte la favolistica imparata a scuola. Forse perché ho amato Fedro e La Fontaine e Perrault e Dudeney e Collodi e Walt Disney? Già, perché in Pinocchio non me lo sognavo di metterlo lì, a colloquio col grillo parlante.

2 OTTOBRE 1978

Sono stato perseguitato per anni da un problema tecnico che mi sembrava insuperabile e ora mi sembra di averlo risolto. Ogniqualvolta ho affrontato una superficie da dipingere mi sono sempre trovato di fronte ad un diaframma insuperabile: la tentazione di partire in lancia, gestualmente, adottando alla lettera la lezione ..... dell'operazione inconscia e totalmente automatica: il gesto fine a se stesso, magari iterato, ripetuto con ossessione fino alla consumazione della superficie da coprire e fino all'illusione liberatoria interiore. Poi, di fronte al risultato, la sensazione che si prova dopo l'atto d'amore gratuito, un sentimento di vacuità, un senso di colpa, di inutilità. L'esprit de géométrie che sale a galla e che ti chiede conto della razionalità dell'operazione e della partecipazione lucida dell'intelletto. Ho provato, è inutile dirlo, l'operazione inversa, partendo da dati logici e prevedibili dove la costruzione non lasciava al caso nulla o quasi nulla. Anche in questo

caso sono stato inevitabilmente preda di un sentimento d'angoscia e di rigetto, come se l'altra mia natura alleata all'inconscio per le circostanze mi volesse rovesciare addosso tutta la riprovazione per un fallimento inequivocabile. Poi gli dei devono avere avuto pietà di questo infelice e l'hanno illuminato attraverso le misteriose vie della conoscenza. Si è ripetuto il miracolo, che è lecito agli artisti della scoperta quasi casale, certamente esemplare nella sua ovvietà, della soluzione dell'enigma. Un giorno tagliavo con le forbici e una lama degli schemi su un foglio di carta. Il mezzo metro mi costringeva a una certa geometria di tagli. L'operazione mi esaltava perché inventavo (scoprivo) forme scavando nel bianco della pagina, senza un disegno che non fosse mentale. Quando il foglio fu sufficientemente tormentato e le ferite slabbrate e aperte ad ogni penetrazione, lo lasciai cedere istintivamente come se volessi liberarmene, strapparlo al suo "tortionnaire", su alcuni fogli accavallati che avevano ricevuto in precedenza l'aggressione di forme e colori e materiali informali. Attraverso le finestre dei tagli geometrici questo magma informale ha preso forma, vita, mi si è rivelato in tutta la sua forza evocatrice e magica. La semplice sovrapposizione di due mondi rivelava una terza possibilità di lettura che era la somma delle due più la rivelazione di una nuova conquista dello spazio pittorico.