

Leone Pancaldi

Nota critica – Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara – 1975

In principio voglio pensare un momento a Leone Pancaldi come lo ricordo al nostro primo incontro e nel lungo sodalizio peregrinante da un campo di internamento all'altro dell'area germanica di guerra: dalle lande della Prussia orientale alla fortezza di Deblin Irena in Polonia, poi nelle baracche di Sandbostel e di Meppen ai confini dell'Olanda, di Wietzendorf, infine, sulla cuspide di un triangolo isoscele che estendeva la sua base da Brema a Amburgo. Voglio pensare un momento a quei suoi foglietti da album o altri pezzi, a volte stracci di carta, che ad ogni trasferimento subivano la macchia di un nuovo visto, Geprüft, nella minuziosa espressione dei nostri rauchi custodi. Su quei fogli, i resti di poche matite grasse, nei toni bassi, ocre sanguigna, terra di Siena, verde marcio, Pancaldi immaginava case per i nostri desideri futuri e figure di donne nude, di pastori, di viandanti nella quiete di un paesaggio d'arcadia. L'Olimpo e l'ozio erano le forme dell'evasione dello spirito dalle nostre fosse di fango e dall'inerzia coatta.

A trent'anni di distanza quelle immagini un poco svanite si rispecchiano incredibilmente nelle opere più recenti di Pancaldi pittore, che ne riproducono le attitudini e persino le tinte. Oltre la testimonianza di un'esperienza umana intensamente vissuta, stabiliscono la continuità temporale e spirituale della visione dell'artista, tra le due espressioni tecniche in cui si materializzano, con un parallelismo che lascia tuttavia intuire, se non vedere, il loro flusso verso un punto di convergenza ideale.

Il lavoro di Leone Pancaldi si sviluppa e prende coscienza delle proprie energie nella Bologna degli anni '50 e '60, in un ambiente culturale articolato e aggressivo che ha pochi uguali nel resto d'Italia. Con singolare concordia, sulla trama fitta che collegava l'Accademia, l'Università, i Musei, le Biennali d'Arte Antica e le grandi tradizioni locali, un gruppo di giovani studiosi e di artisti provvedevano alacramente alla ricostruzione materiale e intellettuale della città. Formavano quasi quadrato attorno alla figura protagonista di Cesare Gnudi, sotto la lunga ala di Roberto Longhi. A questo lavoro di ricostruzione Leone Pancaldi dava una mano generosa nella sua funzione di architetto. Sono stati suoi tutti gli allestimenti impeccabili delle grandi esposizioni d'arte antica, come sono stati i suoi i progetti della ricostruzione della Pinacoteca e del primo padiglione della Galleria Comunale d'Arte Moderna, che in un certo senso concludono un progetto disposto molti anni fa.

Dentro il lavoro dell'architetto il pittore stava in disparte. Si rivelava soltanto, ma non era poco per chi lo seguiva, attraverso i segni dell'amore con cui studiava, analizzava e proponeva in concreto gli ambienti che dovevano accogliere l'opera dei pittori; attraverso la cura con cui delimitava lo spazio dedicato alla pittura. Gli allestimenti di Pancaldi facevano parte del successo delle mostre, ben oltre la semplice condizione di involucro. Ripensate adesso, riveduti con la memoria nella loro successione cadenzata, quegli allestimenti possono essere considerati come gli splendidi frammenti di un progetto lungo, come la linea portante della visione che l'artista ha dei caratteri e delle finalità dell'opera d'arte; e di una in particolare: doveva essere un segno positivo, strumento e al tempo stesso fenomeno di un lavoro di scavo e di ricerca, orientato a portare in luce le ragioni profonde dell'esistenza ed alcune almeno delle possibilità dell'esistere. Un segno positivo anche nel senso di "attivo", cioè di energia che si genera e non si disperde tutta; di convivenza tra l'improbabile, il già consumato, corrosivo, degradato ed il probabile, che sta per farsi, per rivelarsi, per essere: di creazione e già annuncio di un evento della storia. "Niente di nuovo sotto il sole", avevo intitolato una piccola mostra, alla Bussola di Torino nel 1951, alla quale partecipava anche Pancaldi. Un titolo volutamente un poco ironico, giacché la mostra di giovani bolognesi e torinesi, Bendini, Vacchi, Ruggeri, Saroni, Soffiantino tra gli altri, intendeva semmai segnalare la continuità del dialogo tra l'immagine perenne della natura e le ricerche di un nuovo linguaggio; tra le esigenze della visione individuale del mondo e le necessità di una comunicazione allargata, su un rapporto di pedale che doveva pur tenere conto di quel sentimento del "dopo Picasso e dopo Matisse", che incalzava la situazione dell'arte in Italia, tra ricerche e esperienze diverse, nei primi anni del dopoguerra. Come lancinante passione umana e con vividi lumi intellettuali, stando a Bologna, Francesco Arcangeli raccoglieva in quegli stessi anni gli echi di meravigliose epifanie, fundamentalmente disperate, sino a intridersi di sangue e raggiungere la tragedia.

Immagini tese ad aprire dal profondo uno sgorgo al magma ribollente dei sentimenti, riconducendo anche questi alle origini della percezione e della conoscenza. Epifanie di situazioni solitarie, distanti migliaia di anni luce l'una dall'altra, come certe stelle nel cielo, che soltanto il gioco delle prospettive può legare nel disegno di una costellazione. Esse capovolgevano le essenze dell'arte. Maturavano fuori dal cerchio raziocinante della pittura picassiana e si collocavano ben oltre il brillante edonismo cromatico di Matisse e della sua riduzione di ogni bellezza a semplice eleganza di linea. In una stagione di intenso fervore, con le ipotesi suggestive affidate ai messaggi de "Gli ultimi naturalisti" e poi ancora di "Una situazione non improbabile", Francesco Arcangeli poté agganciare a quel flusso universale alcune tensioni spirituali tipicamente italiane; come poteva riconoscerle nell'area padana, così ricca di tradizioni ma anche di pressione immediate e addirittura urgenti, da Wiligelmo a Morandi; così attenta al senso corposo di una natura che pur amata ci dilania e a quello, generante di forme e di costumi di vita, dei sentimenti.

Era un atto di coraggio, un filo che doveva unire la speranza che ci si potesse salvare dal naufragio profetizzato dall'informe e la speranza di non lasciare, anche se travolti, l'ultima presa con l'immagine.

Questo richiamo alla presenza dominante e incentiva di Arcangeli nei contributi critici dell'area bolognese, ed al suo pensiero, quale si è rivelato ad un certo punto della vita con una straordinaria capacità di influenzare, tra adesioni e opposizioni, tutta l'Italia, non è un richiamo occasionale.

La pittura di Leone Pancaldi, che si manifesta in quegli stessi anni, subisce il fascino di Arcangeli, ma si sviluppa anche come un controcanto, ho in contropiede. Dalle opere dei Carracci e di Guido Reni, degli altri grandi pittori bolognesi e dei loro solidali, Poussin per esempio e Claudio di Lorena, per le quali preparava meticolosamente gli ambienti di esposizione, misurando le dimensioni materiali e ideali, dosando le luci perché potesse apparire nel suo giusto grado la luce della loro materia pittorica e dei loro messaggi, Pancaldi, forse senza avvedersene, riceveva un flusso di anticorpi.

Le opere che aprono questa antologia di venti anni di lavoro, nel campo della pittura e in quello dell'architettura, sono evidentemente nate nel clima provocato da Arcangeli, anche se Pancaldi non poteva condividere il rifiuto opposto da Arcangeli al cubismo e al surrealismo; sono nate anzi nella fase di trapasso obbligato dell'ultimo naturalismo all'informale.

Tuttavia, una mostra dell'informale in Italia non potrebbe trascurarle, per certe precise corrispondenze della materia pittorica, per certe risonanze quasi spiritiche della scala cromatica, per l'organicità biologica dell'espressione nel suo insieme. Ma, nel contesto della poetica informale le prime pitture di Pancaldi potrebbero apparire isolate da alcune differenziazioni elementari, prima fra tutte la persistenza della figura, come nucleo riconoscibile e caratterizzante. Il magma organico, che l'azione pittorica sembra analizzare grumo a grumo, falda a falda, scaglia a scaglia, con un gesto corsivo ma controllato, reclama la sua origine o la sua conclusione in una figura e se i titoli delle opere hanno un senso come segnalazione dell'orientamento, spontaneo o calcolato che sia, del pensiero poetico che sollecita l'azione, non è certo per un vizio letterario che le opere di Pancaldi accennino così spesso ad una figura. *Il destino dell'uomo* del 1957, per esempio, dove, dal primo piano che è quasi una riva sabbiosa vediamo erigersi con l'urto di un maroso, con l'impatto fendente di una polena, una figura di sfida: toccante immagine quasi allegorica di resistenza all'usura degli elementi e del tempo: l'usura che titoli di altre opera indicano essere pensiero ricorrente nell'immaginazione di Pancaldi: *Erosione*, *Riesumazione*, *Riemersione*. Concetti legati appunto all'idea di ricerca e di scavo di un oggetto che è ancora un'immagine decifrabile nei suoi lacerti, nelle varie impronte dei gesti nell'aria, negli incontri e scontri della materia, nell'accavallarsi e sorpassarsi di linee di movimento e di stratificazione che ricordano le ambiguità alternative nelle metamorfosi delle iconografie delle nuvole.

La scala cromatica di Pancaldi conosce in questo arco di tempo i gridi intensi e acuti, l'indaco, il rosso, il violetto, il blu marino, ma, come in un mare di nuvole, si articola volentieri sui toni cinerini, sui cilestrini e le terre. Le sue figure sono, anche poeticamente, figure di larve, o di embrioni, o figure

di cose sepolte sotto uno strato di polvere e dentro uno spazio che ha prospettive soltanto per la vitalità della materia pittorica, che sembra sottoposta alle variazioni di un infinito e di indefinito campo magnetico.



Leone Pancaldi – Riemersione - 1958

Negli ultimi anni '50, due dipinti, che considero bellissimo nella misura in cui l'idea di bellezza è parte delle qualità intuitive dell'artista, segnano, mi pare in modo inequivocabile, la reazione avviata da Pancaldi, dall'interno di un modo di esprimersi che non può oltre confondersi che poetica dell'informale, cioè con una ipotesi di vitalismo spontaneo, di crescita organica spontanea, che anche il suo lavoro di archetto non wrightiano rifiuta. Sono: *L'uomo e la sua ombra*, 1957, e *Il filosofo* del 1958: un tronco di vecchio albero spaccato dal fulmine ed un magico coacervo di graffi colorati e di macchie, nero velluto, rosso affocato, azzurro carico, su una partitura musicale, scritta per lamelle a percussione.

Così gli anni '60 hanno inizio con una ricerca di protagonisti e di ambienti, sono orientati verso un recupero passionale dell'antropologia e della ecologia. *Neanderthal* è il titolo di un dipinto del 1963. Verso anche un recupero della cosmologia, di presenze ovviamente, di punti di riferimento, di termini di paragone all'interno dello spazio conoscibile e misurabile e aperto; ma aperto, allora, su prospettive che dirigono lo slancio dell'immaginazione fantastica lungo nervature diramate dalla scienza e dalla meditazione. *Il tavolo dello scienziato* è il titolo di un altro dipinto e per la prima volta indica chiaramente che Pancaldi non rinuncia all'espressione, cioè reagisce agli impulsi e dalle spinte che misteriosamente salgono dai nodi della coscienza, ma non intende più identificare l'espressione con la virulenza segnica del gesto o con quella magmatica della materia. La forza dell'espressione deve semmai coincidere con la forza strutturale dell'opera.

La figura dell'uomo non è più una figura graffiata, corrosa, smozzicata, non è soltanto materia larvale, o cartilagine, o essenza distillata filtrata e resa fantomatica, ma un concetto; un'idea che prende misura quantità e peso, una certezza che può essere appena accennata ma occupa, presente assente, il centro di un sistema iconico e quindi il centro dell'universo del pittore. Con un trapasso, che nella divisione di Pancaldi acquisisce aspetti via via più vistosi e più solidi, muovendo dalle oscure viscere dell'informe verso la nitida cristallizzazione dei suoi fenomeni.

La presenza di una figura al centro della rappresentazione, cioè lo stabilire un punto focale unitario della visione e itinerario conoscitivo che conduce da un punto focale al suo successivo, è certamente uno dei debiti della pittura di Pancaldi al suo esercizio architettonico; allo stesso modo che certe soluzioni architettoniche, di effetto prospettico e di effetto luce, sono un debito dell'architettura all'esercizio pittorico. Nelle architetture e nei dipinti Pancaldi non si colloca mai su un punto di vista esterno, ma in un punto interno armonico, verso il quale confluiscono insieme la scena, lo spettacolo, e gli spettatori. In molti dipinti del 1965, soprattutto nei grandi ovali, *Il telefono*, *Sessuologia*, *Guerra ultima?*, la relazione tra l'artista e l'opera è istituita come se provenendo da un punto di fuga sull'orizzonte dal quale sgorgano, aggiustando lungo il tragitto la loro dislocazione reciproca fino a formare una immagine leggibile sullo schermo piatto della tela, gli elementi della raffigurazione muovono velocemente verso l'artista e siano sul punto di avvolgerlo, inglobarlo, di lasciarselo alle spalle dopo averlo sfiorato e coinvolto nel loro turbinio.

È negli anni '60 che Pancaldi definisce le strutture e i sistemi della sua rappresentazione pittorica. Li definisce per mezzo di un recupero criticamente consapevole della lezione del cubismo analitico. Attraverso il cubismo è la lezione di Cézanne che Pancaldi vuole riacquistare con occhi nuovi, affascinato dalla caparbia volontà del maestro provenzale di rispettare il senso e i caratteri delle cose della terra, le dimensioni e il peso e le quantità della natura; affascinato dalla sua ferma decisione di ricreare il visibile dentro schemi elaborati metodicamente, secondo le percezioni più elementari dell'intelletto; affascinato dalla sua dura volontà di durare, conservando all'interno del linguaggio pittorico, anche il più artificioso, il significato corrente e reale delle figure del vero e la loro incidenza a statura d'uomo.

I paesaggi di Provenza, il monte Santa Vittoria, le nature morte di frutta e di oggetti posati su una tovaglia a quadretti o sul legno di un tavolo sbieco, appartengono a un dominio della visione e della moralità della visione che risulta storicamente lontano per il tempo che vive Pancaldi; anche se proprio a Bologna, non senza una tenera malizia, un'artista come Morandi ne aveva proposto e continuava a proporre in quegli anni versioni più severe e più caste.

Nel tempo in cui vive Pancaldi le dimensioni reali cioè le dimensioni raggiunte dall'esperienza umana, sono molto più grandi; e tra le dimensioni reali bisogna ormai mettere anche quelle che si raggiungono con i voli della fantasia e nelle ore del sogno.

L'improvvisa apparizione di una figura umana, in tutta la sua chiara, quasi lineare coerenza anatomica, persino nel tiepido rosato della carne; *Figura in rapida prospettiva* del 1970, suggerisce ad un tratto un momento di riflessione, subito dopo che Pancaldi ha restaurato nel suo lavoro un linguaggio fatto di ammiccamenti e di innesti complessi: *Il tavolo del poeta*, *Il telefono*, *Il grande cavaliere*, dai quali la *Figura in rapida prospettiva* ha certamente ricevuto il suggerimento della sua verticalità. Questa figura è un momento di tenerezza emotiva, una tenera luce imprevedibile, un tenero richiamo che avrà i suoi echi più avanti nel tempo. In quei primi anni '70 l'attenzione di Pancaldi è infatti rivolta alla condizione umana nel suo presente. Egli vive giorno dopo giorno la sua parte di cronaca. È chiamato giorno dopo giorno a dare un contributo di coscienza e di conoscenza, di giudizi e di progetti allo sviluppo della sua città e può avvertire le impennate e le cadute della collettività e degli individui, il loro cieco andare incontro alla propria degradazione.

Un rigoroso senso della realtà spinge l'artista a trasfigurare gradualmente in denuncia l'attenzione, che è sempre implicita nelle sue immagini. Gli ovali e i tondi nei primi anni '70 sono dedicati ai temi dell'inquinamento, ai guasti ecologici, ai veleni sparsi dalla follia dell'uomo. È il momento di *La cavia*,

Inquinamento, Incubo sulla metropoli, Termonucleare, il momento di *Galileo*, pittura grave e sontuosa, quasi una "Vanitas" dei tempi moderni. Pancaldi vede, è meglio dire pensa la terra, il mare, il cielo; tutti i luoghi della poesia minacciati di morte. I colori della sua pittura diventano aggressivi e risentiti, mostrano lingue di fuoco, bagliori arcani, si fanno veicoli di ferite, di lacerazioni, di tumefazioni. Agli oggetti conosciuti si mescolano simboli e figure esoteriche. L'azione assume un ritmo concitato, che però non incide sulla nitidezza dei singoli elementi della raffigurazione. È il momento in cui tutta la cultura di Pancaldi viene chiamata in causa ed alcuni suoi amori sono resi espliciti, l'amore per Cranach, per Géricault. Ma è soprattutto la remota fascinazione del surrealismo, che affiora, adesso, anzi irrompe in superficie. Certi dipinti di Salvador Dalì degli anni '30, *Metamorphose di Narcisse*, per esempio, *Dormeuse*, *Vestiges apres la pluie* e soprattutto *Construction molle*, sono qualcosa più che semplici fantasmi alle spalle di *Neanderthal* di Pancaldi. Così dietro molti dei dipinti più recenti, come *Satellite artificiale* e *Sguardo sul mare*, è possibile, mi pare, togliere l'occhio ciclopico, le lame zigzaganti, il volo folle e rotolante di giocattoli incongrui nei cieli di Alberto Savinio, e un modulo Barocco si allaccia al modulo cubista.

La disponibilità di Pancaldi ad esplorare rischiosamente il linguaggio della pittura ha una corrispondenza nella sua disponibilità a farsi, con autentico slancio, compagno di strada lungo tutti gli sforzi che l'uomo è capace di compiere per superare i propri limiti.

Le immagini si manifestano ora cadenzate su sequenze di rapidi scatti; su impennate trasversali di linee di fuga, su avventurose proiezioni, inattese fratture, voli febbricitanti di spezzoni colorati, e disegnano con drammatico risalto le disintegrazioni e i naufragi nello spazio cosmico. Disintegrazione e naufragi dentro aureole di luce mitica, della quale ci offre l'esatta misura la serenità olimpica dell'Omaggio a Géricault.

Naufragi, ma anche approdi; sulle rive di un universo affogato in una luce trasparente, appena un velo intriso in leggeri umori vegetali; una luce che forza il volume delle cose e le trafigge lasciandoci percepire soltanto le loro impronte sfumate, quasi impronte o sindone depositate sulla rete di una garza.

Se gli ovali e i tondi degli anni '60 erano Certamente la forma di un saluto a Picasso e a Braque, i tondi e gli ovali degli ultimi anni rappresentano forse la forma ideale, l'icona rituale dello spazio concluso sulla magia dei suoi cerchi, delle sue sfere e delle sue ellissi. È la forma della tensione attiva nelle cupole e nelle navate, e così richiama, con la funzione pittorica di un'idea architettonica, l'unità di fondo del lavoro di Leone Pancaldi.

Luigi Carluccio