

LEONE PANCALDI la pittura



LEONE PANCALDI

la pittura

LEONE PANCALDI

la pittura

a cura di
Sandro Malossini
dal 1 giugno al 1 luglio 2019
Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna

Ente promotore
Assemblea legislativa Regione Emilia-Romagna
Viale Aldo Moro n. 50, Bologna

Attività coordinata da
Gloria Evangelisti, Gabinetto di Presidenza
Luca Molinari, Segreteria di Presidenza
dell'Assemblea legislativa Regione Emilia-Romagna

si ringraziano per il prestito della opere
Marianrosa e Giuliano Pancaldi

per la collaborazione
Sabina Burzi, Roberto Donati, Marco Mazzola, Stefano Pilò - Assemblea legislativa Regione Emilia-Romagna

In collaborazione con
Comune di Monzuno,
Felsina Factory, Bologna

Grafica ed impaginazione Fabrizio Danielli
Stampa Centro stampa Regione ER
Finito di stampare nel mese di maggio 2019



**Felsina
Factory**

LEONE PANCALDI

la pittura

a cura di

Sandro Malossini

Bologna deve molto a Leone Pancaldi, la sua opera come architetto è stata di importanza internazionale: la sistemazione degli spazi interni della Pinacoteca di Bologna ha aperto un nuovo modo di interpretare gli spazi espositivi, la prima sede della Regione Emilia-Romagna, la Galleria d'arte moderna (la GAM), il palazzo IBM a Borgo Panigale e numerose costruzioni private hanno segnato profondamente l'architettura a Bologna. Ma anche gli allestimenti delle mostre di arte antica organizzate dallo storico dell'arte Cesare Gnudi, le esposizioni realizzate con lo storico e critico d'arte Andrea Emiliani. Ora l'Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna dedica questa esposizione alla pittura di Leone Pancaldi, aspetto non meno importante della sua creatività ma meno conosciuto. Dalle prime opere di carattere prettamente figurativo, post-cubista, dei tardi anni quaranta alla rivoluzione del linguaggio informale al ritorno della figurazione nei suoi aspetti più fantastici e poetici. Un ricco panorama di bella pittura e grande fantasia ancorata strettamente alla quotidianità del suo tempo.

Una scoperta quindi, questa pittura di Leone Pancaldi, che conferma sempre più l'impegno che questa istituzione mette nel valorizzare i talenti del proprio territorio e che trova affermazione e riconoscimento nello sforzo di promuovere e portare nei propri spazi l'arte contemporanea. Mai come in questa mostra troviamo temi di straordinaria attualità che l'artista ha affrontato più di trent'anni fa raccontando naufragi e sogni di nuova vita in nuovi mondi.

L'arte può anche essere letta per quello che ci racconta, ci suggerisce, ci dona: sogni e poesia.

Simonetta Saliera
Presidente Assemblea legislativa
Regione Emilia-Romagna

la pittura

Questa mostra e l'antologia critica pubblicata in catalogo che l'accompagna, vuole volutamente presentare Leone Pancaldi pittore, tralasciando l'indiscussa e meritoria attività di architetto che lo ha visto tra i maggiori protagonisti italiani del secondo novecento. Negli incontri avuti con i figli Mariarosa e Giuliano per organizzare questa mostra (a loro si deve la totale proprietà delle opere pubblicate ed esposte), oltre ad aver avuto il piacere di condividere la scelta delle stesse, sono nate spontanee numerose domande, domande che abbiamo provato a riassumere e sistemare ad uso di introduzione alla mostra.

1 - La pittura per Leone Pancaldi è stata la compagna di viaggio più longeva: dai primi disegni realizzati durante l'internamento nei lager della Germania nazista a un secondo novecento ricco di fermenti ed innovazioni portati e ricercati fino all'anno della sua scomparsa. Impegnatissimo nella sua attività di architetto ha saputo comunque tenere sempre viva e presente la pittura. Come ricordate questa sua duplice "personalità", esisteva una barriera o momenti diversi tra l'impegno progettuale e quello pittorico?

Non la riteneva affatto una duplice personalità : era il suo principio e la sua mission essere architetto e pittore sempre e comunque, come nell'adorato rinascimento, come nella visione classica e umanista. In questo sentirsi architetto e pittore si riteneva molto fortunato per avere appreso con passione i due linguaggi. Certamente io l'ho conosciuto (coscientemente) quando la formazione era già avvenuta, ma direi che il disegno era veramente tutto per lui. Poi il suo "mestiere" preminente era diventato l'architettura, non solo per evidenti ragioni economiche in quanto lavorava e studiava da quando era giovinetto, ma anche per le necessità ben più stringenti a livello di studio e di impegno molto duro, continuo. Peraltro anche la pittura era esigente di studio e di scelte espressive. In quei campi di concentramento disegnò a non finire e non solo ritratti e figure ma anche progetti complessi di ville, teatri e luoghi di svago. Disegnava le sue speranze e tutto , nelle lettere a Carla, era semplicemente "lavoro" (...lavoro molto e i risultati si vedono...)(MP)

Per Leone architettura e pittura erano due momenti diversi di un'unica attività creativa, che lui concepiva come "composizione": una parola che usava volentieri per indicare sia il disegno e la progettazione dell'architetto, sia la composizione del quadro in pittura. Quella che potrebbe apparire come una duplice personalità era in realtà l'adesione alle esigenze diverse - per materiali, committenti e pubblico - delle due professioni o arti che praticava. "Composizione" naturalmente rinviava

anche alla musica, classica e contemporanea, che accompagnava spesso il suo lavoro come architetto e come pittore. (GP)

2 – La pittura non è mai stata considerata da Leone Pancaldi un passatempo, un impegno domenicale o feriale, ma spesso una vera e propria professione, ricordo ben due partecipazioni alla Biennale di Venezia, credo però sia stata spesso, per lui, quel qualcosa in più che arricchiva la sua attività di architetto, che stimolava una visione diversa dei progetti ai quali lavorava. Dai vostri rapporti familiari avete mai colto qualche considerazione in merito da parte di vostro padre?

Ecco posso dire che la pittura anche dopo era lo scatto oltre i progetti, era l'orgoglio e la consapevolezza che la pittura poteva essere più libera, di quella libertà che assaporò uscito dai campi, dove, oltre la sofferenza, aveva conosciuto una cultura europea e mondiale che gli era stata negata nella prima giovinezza. Gli incontri nei campi furono travolgenti come esperienze di socialità e scambio. (MP)

Leone pensava che la pittura garantiva una libertà creativa e artistica molto maggiore rispetto all'architettura. Dal suo punto di vista – romantico, si direbbe, anche se fortemente ancorato ai mezzi concreti della produzione artistica – la pittura veniva prima dell'architettura. C'era una punta di rimpianto quando confessava che l'architettura aveva prevalso nella sua vita perché garantiva una sicurezza economica che la pittura non gli aveva offerto. La sua prima attività professionale nel dopoguerra, del resto, era stata l'insegnamento privato del disegno e delle belle arti, che gli assicurava comunque un'indipendenza di cui era geloso. (GP)

3 – La pittura lo ha portato a confrontarsi con tutta quella generazione di artisti che si è formata accanto alle teorie di Francesco Arcangeli, al suo "ultimo naturalismo". Cosa avviene però nei primi anni settanta, quando, anticipando quell'onda di ritorno alla figurazione che si presenterà negli anni ottanta, anticipa tutti con la ricostruzione dell'immagine, della figura? Cosa succede nella pratica della pittura? Perché questo desiderio di "ordine" spinto fino alla conquista di nuovi mondi? Sono forse gli eventi che stanno cambiando la società, la politica, a suggerire scelte nuove, strade espressive nuove? Avete avuto la sensazione anche voi che in quegli anni stava cambiando qualcosa, che la pittura diventava grido di partecipazione a qualcosa che c'era nell'aria e non più evasione nella fluidità o nella materialità di un pittura informale?

Gli anni 50/60 furono sicuramente l'inizio della nuova vita, con le stupende amicizie e la comunità di persone che in ambiti diversi si incontravano per progettare, per ri-costruire. Il primo fu certamente Cesare Gnudi, e lo fu per la vita, e forse il secondo Francesco Arcangeli. Ma mentre Gnudi era vissuto come padre e maestro di vita culturale, Arcangeli gli era coetaneo in un rapporto paritario che riguardava solo la pittura. Sapendo di dire ciò che non potrei permettermi da figlia e non addetta ai lavori, l'unico vero maestro vissuto come tale era Giorgio Morandi. E così Leone non aderì all'interpretazione di Momi su Morandi e l'ultimo naturalismo. Scelse per sé il Morandi architetto della composizione del quadro. Altra grande ispirazione delle opere degli anni 70 (ma già i pochi titoli apposti del periodo informale lo attestano) era il frenetico sviluppo scientifico e tecnologico di quegli anni che temeva fosse foriero anche di potenzialità distruttive dell'umanità. (MP)

Leone nutriva una forte ammirazione per la scienza e la tecnica, simboleggiata dalle missioni spaziali degli anni sessanta e settanta evocate in tanti quadri. L'ammirazione si combinava con la consapevolezza che lo sviluppo tecnologico e industriale avrebbe avuto un impatto profondo sul futuro dell'umanità e sull'ambiente. Da qui i molti altri quadri e disegni dedicati all'inquinamento e ai temi dell'ambiente. Direi che nei quadri degli anni settanta emerge più forte una consapevolezza della responsabilità sociale dell'artista come dello scienziato, che si esprime diversamente rispetto al periodo dell'informale. La nuova consapevolezza e il riemergere della figura umana nei suoi quadri sono per Leone, forte del successo che intanto stava conquistando come architetto, anche un modo per riproporre insieme pittura e architettura. (GP)

4 – Alla metà degli anni settanta la pittura si fa ciclica, temi che vengono affrontati in più opere in grandi dimensioni. Dai "Grandi naufragi" ai "Cosmonauti", quasi a sottolineare una rinascita, dal naufragio al mondo nuovo, alla salvezza (temi tra l'altro particolarmente attuali in questo momento). E' un Leone Pancaldi che vuole rinascere, che vuole dare speranza ad un futuro. Ma è anche un Leone Pancaldi che con la sua pittura si allontana da quell'area artistica bolognese che lo circonda e con cui condivide frequentazioni ed amicizie. Il pittore si sta isolando o è solo la pittura che ha preso altre strade?

Il ritorno alla figurazione non era vissuto come ritorno all'ordine, ma come espressione del nuovo mondo che non doveva perdere la centralità dell'uomo. Secondo me i Cicli rappresentano appunto la tensione verso il futuro che prevede

anche “naufragi” e la speranza che forse si realizzerà. Non credo che questo significasse necessariamente un allontanamento dall’area artistica bolognese. Semmai è l’affermarsi di un suo modo di essere : non seguire scuole, circoli o tendenze codificate, ma cercare di soddisfare con i suoi mezzi espressivi la infinita curiosità ed il bisogno di incontrare mondi diversi fra loro e tutti stimolanti. Del resto in quegli anni molti coetanei artisti erano anche fisicamente andati via da Bologna. Ecco in quegli anni appare chiaro che Leone resterà a Bologna nella comunità che aveva scelto e per la quale lavorerà fino alla fine. Del resto le cose più importanti per lui, le grandi, solide amicizie e poi anche i suoi successi erano dedicati alla città, vissuti per essa.(MP)

Il Leone che ho conosciuto io sapeva combinare le radici bolognesi con grandi amori artistici senza confini geografici o ideologici. Gli amori più duraturi si chiamavano, in architettura, Frank Lloyd Wright e gli architetti giapponesi, in pittura Pablo Picasso, Jackson Pollock e la Pop Art. Poi c’era l’esperienza dell’architetto dei musei, che gli aveva fatto rivivere da vicino e riproporre al pubblico la pittura e l’arte classica assecondando l’opera di fini storici dell’arte come Cesare Gnudi. Non so quanti altri artisti bolognesi possedessero questa combinazione inconsueta di amori e di esperienze, che si aggiungevano in lui al ricordo dei campi di concentramento durante la guerra e a una difesa tenace dell’indipendenza del libero professionista. In questo senso Leone artista – gli amici più autentici lo sapevano – è sempre stato un solitario, nonostante le molte amicizie e l’adesione ai riti della socialità bolognese. Adesione che non è bastata a risparmiargli le amarezze degli ultimi anni, come quella sofferta per la decisione degli amministratori della città di abbandonare la sua Galleria d’Arte Moderna, progressivamente devastata negli spazi interni, ora irricognoscibili. (GP)

5 – Gli ultimi anni lo vedono impegnato a rivisitare opere o artisti del passato: omaggi già iniziati nei secondi anni settanta con opere come “ A le grand verre di Duchamp” o l’ “Omaggio a Malevic”, per giungere a quadri come il grande “Omaggio a El Greco” del 1986. E’ un artista che torna a studiare o a sognare? E’ una maturazione artistica che si fa sedimento di se stessa, che si vuole fermare, che ricerca il piacere della pittura dove piacere c’è già stato? Vi parlava mai di questo per suoi nuovi lavori?

Gli omaggi sono il piacere e l’appropriazione della pittura e della storia dell’arte in particolare dedicati alle avanguardie storiche. Ricordo bene però che non dipinse affatto (e non era mai successo) dal 1979 al 1986. Dall’ultimo omaggio a

Duchamp all’omaggio a El Greco. Di questo Leone non parlava affatto. Azzardo che per la prima volta la sua amata città gli stava un poco stretta e l’originaria certezza del poter essere architetto e pittore vacillava, sotto i colpi del tempo e, paradossalmente, della affermazione ufficiale e riconosciuta come architetto. Comunque ricordo bene che, direi nel 1985, scrissi in una lettera a mio fratello che si trovava all’estero, la felicità di avergli sentito dire e visto che aveva ricominciato a dipingere.(MP)

All’elenco aggiungerei il romantico Théodore Géricault con la sua drammatica “Zattera della Medusa”. Zattera e sopravvissuti ritornano nei numerosi quadri di Leone dedicati agli approdi di astronauti alla deriva nello spazio cosmico. In questa come in altre rivisitazioni c’era un gioco di specchi dell’artista con tradizioni pittoriche lontane e, insieme, con la sua profonda inquietudine interiore, che celava dietro il sorriso generoso come dietro la sua architettura, sempre “razionale” (altra parola che amava) eppure sognante. (GP)

6 – Tre grandi pitture “A J. S. Bach” di 3 metri per 3, chiudono questo breve excursus sulla pittura e sulla mostra, quasi a lasciare una nota musicale in un perenne ripetersi per accompagnare i tanti sogni che si sono legati alla pittura di Leone Pancaldi, Leone amava la musica?

La musica era sicuramente una grande passione, coltivata costantemente. Ascoltava musica sempre e comunque. Ha accompagnato ogni sua giornata nello studio, nei teatri e perfino nelle poche ore in casa con noi. Era musica classica in prevalenza da J.S.Bach in poi, ma anche fino alla musica contemporanea di Stravinsky, Schoenberg, Alban Berg.(MP)

Sì, nella mia memoria le domeniche mattina in casa, da ragazzo, con la musica ascoltata insieme al massimo volume mentre Leone si fingeva direttore di un’orchestra immaginaria, hanno lasciato un ricordo indelebile. Il repertorio andava da Vivaldi e Bach fino ad Arnold Schoenberg , Anton Webern, Alban Berg e Luciano Berio, passando per gli amati Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Sergei Rachmaninoff, Claude Debussy, Maurice Ravel, Dmitri Shostakovich, Béla Bartók... e comprendeva il jazz e la musica pop americana. Anche nello studio di via D’Azeglio la colonna sonora era continua e non mancava mai nella casa-studio in campagna. Per Leone la grande musica era anch’essa “grande pittura” e “grande architettura”. (GP)

Antologia critica

7 – Un ultimissima domanda: dove realizzava le sue opere Leone Pancaldi?

Le sue opere nascevano tutte nel suo studio di via D'Azeglio. La pittura e l'architettura, al massimo divise da un tramezzo, della grande altana dove per parecchi anni aveva svolto il suo lavoro di insegnante che preparava giovani alla maturità artistica e alla abilitazione. Lo studio conteneva la vita intera: lavoro, lettura, studio (assicuro che le riviste di architettura e di arte componevano montagne quasi sempre di pari livello) e musica sempre, ma anche la comodità impagabile di scendere i cento gradini e trovarsi in piazza Maggiore e poter incontrare facilmente le persone che amava e che comunque gli portavano nuova linfa vitale. Tutto questo fino all'arrivo di Cuppio, che era tutto suo e che costituì il compimento di molte aspettative personali. Lì riuscì a dipingere gli ultimi anni, li fece anche architettura (il concorso per la nuova stazione di Bologna, con Leonardo Ricci) e li portò la musica di giovani e validi artisti insieme ai suoi amici appassionati. A Cuppio la sua curiosità instancabile del mondo e dei mondi anche lontani da sé, il suo umanesimo agognato trovava un luogo ideale che si era scelto. (MP)

La maggioranza dei quadri e disegni che conserviamo sono stati realizzati nello studio-mansarda di Via D'Azeglio: uno spazio limitato, raccolto e senza affacci ma con tanta luce dall'alto. Gli ultimi quadri, comprese le grandi croci lobate degli anni Novanta dedicate a Bach, sono stati dipinti nella casa-studio vicino a Marzabotto, che offriva spazi non disponibili in città. Ma ai disegni – una collezione importante ancora da valorizzare – si dedicava anche nelle estati al mare, lavorando su una qualsiasi tavoletta di legno. Disegno e pittura erano per Leone un esercizio vitale e quotidiano. (GP)

Leone Pancaldi amava gli amici, i numerosissimi amici che hanno frequentato le sue case all'Elba a Marzabotto o a Bologna, condivideva il "piacere della vita", forse un grande insegnamento che gli veniva dagli anni giovanili passati nei lager nazisti, forse per una sua natura così. A ventiquattro anni dalla sua scomparsa ancora tanti pittori ricordano con nostalgia quelle serate passate in sua compagnia a parlare di idee, di sogni, di progetti, magari accompagnate anche da un buon bicchiere di vino. Rimane la sua pittura: e non è cosa da poco.

Sandro Malossini

La spaziatura fitta e scandita dei quadri più antichi, il compatto controllo della pagina assiduamente sondata nella sua trama e dimensione: è la condizione rigorosa da cui emerge, largamente liberata, la recentissima pittura di Leone Pancaldi. Il ritmo, già serrato con l'immagine nel piano, pur senza cessare di governare lo spazio si scioglie ora nel suo molteplice divenire, che è intriso di luci e di fremiti, percorso da accadimenti infiniti. Superficie e profondità divengono reciproche rotture, variazioni scambievolmente improvvise, al di fuori di ogni nozione precostituita di spazio; e il ritmo è il continuo traslato nel quale l'evento naturale si inverte in immagine.

Maurizio Calvesi 1957

La calma, la tenacia, il silenzio del suo studio hanno consentito a Pancaldi di svolgere un lavoro di sicura importanza. La sua « chiamata » alla pittura non scaturisce da un idillio con la natura o con il proprio io, ma quasi da una diretta idea della pittura in sé, in cui si assommano le ragioni morali, intellettuali e sentimentali di un moderno essere nel mondo.

Maurizio Calvesi 1959

Il caso di Leone Pancaldi è davvero singolare. Uomo del nostro tempo, egli non si estrania dai fermenti culturali, che incalzano da tutte le direzioni, ma c'è qualcosa che sempre lo trattiene di qua dalla riva, oltre la quale scorre il fiume dell'irrazionalismo, che travolge come inutile sterpo, l'autonomia dell'arte, la sua insostituibile radice creativa, e lo porta a superare la standardizzata precarietà delle « correnti » che s'inseguono, involvendosi, sulla cresta dell'onda più labile e spumeggiante. In questo senso Pancaldi è un isolato, come è sempre degli artisti autentici, ancorato a un mondo che cerca di continuo il suo nucleo più genuino, l'espressione più inalterabile e pura. Anche Pancaldi rinnega l'eredità del passato, ma la sua ripulsa, prima che formale è morale; anche lui punta su un mondo deserto e primitivo, un mondo senza storia, fatto non già di tempo bensì di eterno, ma siffatto mondo lo ritrova in una stagione favolosa della sua memoria, dalla quale riemergono, come relitti abbacinati, i ricordi e le esplorazioni, i viaggi e le avventure di un Verne altrettanto candido quanto apocalittico. Dal presente a un mondo favoloso, incombente nella memoria come un presagio o, se si vuole, con l'ossessione di un destino ineluttabile, nella morsa ferrea di una coerenza che tramuta in apparenze larvali l'umanità e in un amalgama di luce lo spettacolo vario e pittoresco del mondo. Il legame con il reale non va peraltro mai perduto

anche se il rapporto dell'uomo con la natura si proietta in una nuova dimensione, in un'arcana terrestrità.

Il senso della tragedia e il candore della favola caratterizzano quindi il mondo di Pancaldi: e senti il fruscio di antiche leggende che narrano di mondi sommersi, e senti la violenza del ritrarsi rapido ed eccitato sotto l'assillo di coinvolgimenti antichi divenuti terribilmente attuali e presenti.

Ma anche il caos, in cui passano sciagure antiche e recenti, anche la favola approdata ai lidi di un mondo remoto, ha un suo ordine segreto, e nelle tele di Pancaldi è facile coglierlo nell'architettura che fa da supporto alla cascata del colore, ne fissa in rapporti invariabili il timbro luminoso, decantando le composizioni in ritmi colmi di equilibrio e di armonia.

Si dia la qualifica che si vuole a questa pittura, alimentata dall'espressionismo antico e recente, a questa pittura che pur rinnegando il passato ne conserva legami estremamente sottili e preziosi: la si battezzì pure con uno dei tanti neologismi che qualificano questa o quell'altra «corrente», ma è indubbio che del mondo di Pancaldi resta in noi un ricordo vivo, una impressione profonda. E' quanto basta per accertare la presenza di un artista, l'autenticità della sua pittura: candore che si ammanta di sconvolgimenti terribili, sconvolgimenti terribili che si ammantano di candore.

Stefano Bottari 1963

Ricordo una visita allo studio bolognese di Pancaldi — anni fa — e i suoi quadri alla Biennale di Venezia. Erano una immersione nelle sabbie mobili di una natura inquieta e inquietante, un lasciarsi andare a occhi aperti dietro gli inviti e le suggestioni del dubbio sistematico su ciò che appare, su ciò che continuamente nasce e muta. Quei dipinti parlavano di oggetto e soggetto fusi in una integrale realtà di esistenza fisica e psicologica: ectoplasmi, larve, linfe organiche, molecole e embrioni, evocavano, in una pittura velenosa e tenera insieme, una avventura di emozioni e impressioni che la ragione riconosceva non rapportabili a certezze preordinate, né a confini formali.

Nello scorrere e coagularsi della materia pittorica, l'artista formulava, captava quasi, l'apparizione di immagini, di figure fluttuanti, però mai eluse nel comodo gorgo di un informale di maniera.

Il fine di quell'operazione di abbandono materico, di confessione quasi automatica, era infatti una definizione, una presa di coscienza del rapporto possibile tra l'uomo e il proprio ambiente e le cose — per giungere ad una regola di giudizio, di conoscenza, di comunicazione. Era una esplorazione, non una evasione.

Che Pancaldi, architetto, sia perciò ricorso a parametri di struttura spaziale, a chiusure e prospettive, ad analisi volumetriche, nelle opere più recenti, per raccogliere i primi frutti di quella discesa agli inferi — ciò indica prima di tutto la sincerità e la coerenza integrale della sua ricerca linguistica, legata alla sua esperienza di uomo, alla sua cultura attiva.

Tra i vari strumenti a disposizione per aprire un nuovo discorso sulla realtà anche « esterna » — e quanti ne offrono, cattivanti, i bardi dell'aggiornamento dei gusti! —, egli ha deciso di adoperare quelli più tradizionali, ma certo non consunti dall'uso. E' ripartito dai termini convenzionali di un linguaggio figurale che aveva saggiato in molte delle sue possibili applicazioni espressive, ma che oggi gli appare come nuovo, perché nuova è l'intenzione con cui lo impiega.

Si tratta di definire, ora, misure e strutture di uno spazio reale che corrisponda, simbolicamente, alla conquistata fiducia nella realtà vitale delle « forme » dell'esistente. E Pancaldi ha tracciato i progetti di un'Arca in cui accogliere i riconosciuti compagni della vita sociale, mentre, come folate di nebbia, come stormi di spiriti inquieti, vi penetrano, ineliminabili, le proiezioni della fantasia e le immagini dell'inconscio.

Così, in queste tele vibranti di atmosfere naturali e psicologiche insieme, abbiamo la nitida figurazione di una situazione complessa, di una condizione poetica che corrisponda ad una esplicita condizione umana. E' un processo di recupero della realtà storicizzata, al di fuori di ogni canone e di ogni modello di comunicazione « passiva ».

Sono le sensazioni colte nella realtà di luoghi e di ore, di fronte a cose e personaggi della vita quotidiana, che si ordinano e si esprimono nella trama di un rapporto tra realtà esterna e interiore, continuamente aperta, fertile di nuove emozioni e idee. Il linguaggio è sciolto e semplice, nutrito di riferimenti ad una cultura selezionata in vista del traguardo da raggiungere, verificata sulla realtà dei problemi personali e non sulla rispondenza ai moduli del gusto corrente.

Franco Russoli 1966

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 Witzendorf, infine, sulla cuspide di un triangolo isoscele che stendeva la sua base da Brema a Amburgo. Voglio pensare un momento a quei suoi foglietti d'album o altri pezzi, a volte stracci di carta, che ad ogni trasferi-

mento subivano la macchia di un nuovo visto, Gepruft, nella minuziosa ispezione dei nostri rauchi custodi. Su quei fogli, i resti di poche matite grasse, nei toni bassi, ocra 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, nelle sue linee poetiche e nelle relazioni di fondo 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 la Accademia, l'Università, i Musei, le Biennali d'Arte Antica e le grandi tradizioni locali, un gruppo di giovani studiosi e di artisti provvedevano alacremente 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 suoi i progetti della ristrutturazione 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 restava 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. Ripensati 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: dover 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: momento 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 tener conto di quel sentimento del « dopo Picasso e dopo Matisse », che incalzava la situazione dell'arte in Italia, tra ricerche ed esperienze diverse, nei primi anni del dopoguerra. Con lancinante passione umana e con vividi lumi intellettuali, stando a Bologna, Francesco Arcangeli raccoglieva in quegli stessi anni gli echi di meravigliose epifanie, fondamentalmente 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 anche 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 pressioni immediate e addirittura urgenti, da Viligelmo 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, o 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 d'esposizione, misurandone 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 opere indicano essere pensiero ricorrente nell'immaginazione di Pancaldi: Erosione, Riesumazione, Riemersione. Concetti legati appunto all'idea di ricerca e di scavo che ho detto prima: ricerca e scavo di un oggetto che è ancora un'immagine decifrabile nei suoi lacerti, nelle vaghe impronte dei gesti nell'aria, negli incontri e scontri della materia, nell'accavallarsi e sorpassarsi di linee di movimento e di stratificazioni che ricordano le ambiguità alternative nelle metamorfosi della iconografia 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 ed indefinito campo magnetico.

Negli ultimi anni '50, due dipinti, che considero bellissimi 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 con la poetica dell'informale, cioè con una ipotesi di vitalismo spontaneo, di crescita organica spontanea, che anche il suo lavoro di architetto 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. Neandertal 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 ed alle 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 visione 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 l'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 nel 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 sino a formare una immagine leggibile sullo schermo piatto della tela, gli elementi della raffigurazione muovano velocemente verso l'artista e siano sul punto di avvolgerlo, inglobarlo, di lasciarselo alle spalle dopo averlo sfiorato e coinvolto nel loro turbinio.

E' 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 riaccostare 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. E' 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. E' 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. E' il momento in cui tutta la cultura di Pancaldi viene chiamata in causa ed alcuni suoi amori sono resi espliciti, l'amore per Granach, 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 de Narcisse*, per esempio, *Dormeuse*, *Vestiges Archaiques après la pluie* e soprattutto *Construction molle*, sono qualcosa più che semplici fantasmi alle spalle di Neandertal di Pancaldi. Così dietro molti dei dipinti più recenti, come *Satellite artificiale* e *Sguardo sul mare*, è possibile, mi pare, cogliere 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.

Il surreale, del resto, appartiene ai temi accolti dalla pittura di Pancaldi; ma è anche un aspetto naturale della sua partecipazione accorata, dolente, in un certo senso anche viscerale, agli episodi del ciclo che esalta l'avventura spaziale dell'uomo.

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. Disintegrazioni 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'icone rituale dello spazio concluso sulla magia dei suoi cerchi, delle sue sfere e delle sue ellissi. E' la forma della tensione attiva nelle cupole e nelle navate, e così richiama, con la finzione pittorica di una idea architettonica, l'unità di fondo del lavoro di Leone Pancaldi.

Luigi Carluccio 1975

Architetto e pittore

Capita spesso che un architetto che sia anche pittore, o un pittore che sia anche architetto, venga recepito dalla critica ufficiale in maniera distorta.

Quasi che fare le due cose insieme, in un mondo specializzato come il nostro, significhi essere presuntuosi, oppure eclettici, addirittura « dilettanti » anziché « seri professionisti ».

Questo fenomeno é accaduto persino a Le Corbusier, che, considerato « genio nel campo dell'architettura » non è mai stato seriamente preso in considerazione come pittore nonostante che, a mio avviso, fin dai tempi del cubismo, la sua pittura fosse di altissimo livello sia per l'invenzione che per le qualità pittoriche intrinseche.

Ricordo la gioia di Le Corbusier di fare, nel lontano, se non erro, 1948, una mostra personale a Parigi da Maeght. Mostra che i critici praticamente passarono completamente sotto silenzio, deludendo la sua tensione amorosa.

Gli esempi in Italia non mancano. Ne fa testo, per esempio, Leonardo Savioli. Come architetto conosciuto e stimato, come pittore grafico praticamente sconosciuto mentre, personalmente, ritengo che eccella nei due campi.

Le ragioni di questo strano « destino » esistono e non sono tanto segrete. Basta pensare ai due diversi tipi di mercato dell'architettura e della pittura. Oggi completamente separati tra loro. Mentre quando i due mercati coincidevano, come ad esempio nel rinascimento, nessuno si meravigliava che un Michelangelo

o un Leonardo o un Raffaello potessero esercitare contemporaneamente allo stesso grado di perfezione, professioni di architetto, di pittore, di scultore.

Di questa situazione ha sofferto anche Leone Pancaldi. La mostra che presenta al Palazzo dei Diamanti a Ferrara è molto completa. Espone i suoi lavori di architettura e di pittura dal lontano 1943 ad oggi.

I primi suoi disegni del '43, fatti mentre si trovava nel campo di concentramento in Germania, ed i suoi quadri e-disegni del '75 presentano analogie. Con una grande differenza. Nel campo di concentramento, quando la speranza di sopravvivere era poca, la speranza nella vita era grande. Oggi, quando la speranza di sopravvivere é molta, i suoi quadri sono disperati. Tanto che potrei intitolare questa mia testimonianza: dalla disperazione che spera del '43 alla disperazione disperata del '75. In questa retorica frase forse tutta la tragedia del Pancaldi. Possiamo, per intendere il suo processo di vita e di lavoro, dividere, per amore di esattezza, il suo lavoro in cinque periodi. Non staccati fra loro ma capitolo di uno stesso libro. — Il Pancaldi giovane che vive in un campo di concentramento. 1943-1945.

In un momento di morte, a contatto con alcuni intellettuali nelle sue stesse condizioni, fra i quali Enzo Paci e Luigi Carluccio, scopre o riscopre la cultura europea. La chiave è esistenzialista. Se vogliamo esistenziale, data la speranza contenuta nei suoi disegni.

— Periodo 1948-1954.

Siamo nel dopoguerra, nel momento di grande speranza per una società nuova. Quindi per una architettura e pittura nuove.

Le caratteristiche di questo periodo si possono così sintetizzare.

Rifiuto del novecento italiano contenente in sé i germi o dell'avventura fascista o dell'evasione letteraria per non esserne contaminati.

Ripresa del metodo scientifico, in chiave pittorica, ripercorrendo Cézanne ed il cubismo, in chiave politica rifacendosi al metodo dialettico marxista.

Con in più un'apertura verso i confini nuovi, legati ad una indagine psicologica e lacerati dall'immaginazione.

— Periodo 1954-1960.

Immersione in un processo informale, Wols e Dubuffet entrano nell'alchimia del processo. La disperazione. dopo la speranza. La ragione, il logos, non bastano più per capire questo mondo. Ci si immerge nell'eros. In architettura (ed é in questo periodo che il Pancaldi diviene architetto) Wright ed il mondo organico aprono nuovi orizzonti, chiusi al funzionalismo è al razionalismo ormai assorbiti dal mondo della società dei consumi.

— Periodo 1960-1964.

L'immersione prolungata porta al rifiuto di tutto o alla morte. Il Pancaldi tenta

una espansione.

Una fantasia surrealista si innesta sull'humus dell'informale. L'atomica e il pericolo dell'atomica gravitano sulla condizione umana. Il riscatto dell'uomo non può che portarci a questa dimensione nuova.

Universale. Nel massacro o nell'uscita. Di questo periodo i bellissimi grandi quadri della Biennale.

— Periodo 1965-1970.

L'architetto comincia a progettare e costruire nella realtà. Una serie di lavori di forte impegno l'assorbono: Pinacoteca di Bologna. Palazzo della Regione. Museo Civico. Tomba di Morandi. Museo d'arte moderna. E' necessaria una sintesi di queste membra sparse dell'uomo per ritrovare l'uomo. Così il Pancaldi tenta di unificare la posizione razionalista e cubista con quella esistenziale informale surrealista per poter produrre oggetti reali ed immaginati, esistenti ed assenti, frutto di logos ed Eros.

— Il periodo attuale. Il coraggio della solitudine. Alla realtà dell'oggetto architettonico deve corrispondere una realtà dell'oggetto pittorico. E' necessario fonderli in una unica visione. Ripresa del figurativo senza remore a costo di apparire o di rischiare la posizione di un manierista.

Lo salva il dolore come significato.

Al visitatore della mostra questo itinerario del Pancaldi non dovrebbe sfuggire. Non ho quindi bisogno di esemplificare richiamando a dimostrazione di quanto affermato singoli quadri o fotografie di opere architettoniche specifiche.

Il processo si legge da sé.

Un processo che auguro all'amico Pancaldi ancora lungo e fecondo.

Un processo che purtroppo non dipende solo da lui. Il suo, come per altri, è legato al processo di una società in trasformazione, che in Italia stenta a trovare una nuova via. Strada che per quanto teorizzata da tempo sotto il profilo dell'economia, e quindi delle strutture, conserva ancora una contraddizione sotto il profilo culturale, quindi sovrastrutturale. Contraddizione che potrebbe essere, se non risolta, per lo meno contenuta, se il metodo dialettico fosse alla base del nostro procedere, mentre ancora troppi idealismi da una parte e determinismi dall'altra pesano o almeno condizionano il farsi di una nuova società, dove l'intellettuale possa essere non « inse-rito » o « collocato » ma stare a completo suo agio, in silenzio, con modestia; dove possa svolgere il proprio lavoro, né come demiurgo né come schiavo, non comprato o asservito da una società consumista. Finalmente partecipe della società in maniera naturale.

Leonardo Ricci 1975

La 'Zattera della Medusa'

Imbarcati sulla « Zattera della Medusa » alcuni nudi eroici tentano di sopravvivere al naufragio della Storia. In sintesi, è il tema « filosofico » della più recente pittura di Pancaldi, che da Géricault deriva non un'allegoria, ma un'immagine mentale, la coscienza del disastro. Un ottimismo volontaristico infonde un'eloquenza antica alla grande anatomia dei sopravvissuti. Restaurazione umanistica e filosofia della storia sono il luogo degli ideologemi solenni, che Pancaldi frequenta rischiosamente per dar forma da una parte all'immagine di una umanità ideale, anteriore o posteriore alla storia, dall'altra a un quadro di deflagrazione cosmica o di catastrofe ecologica. Il tono è alto. Per mantenersi a questo livello, misurando le necessarie amplificazioni oratorie e controllando il gesto stentoreo, l'artista deve scontare un'alta percentuale di tentativi e di scarti. Sul versante dell'ottimismo Pancaldi colloca il suo programma di pittore e architetto. Colmare i vuoti della storia, ristabilire la continuità del moderno (« la tradizione del nuovo ») nel tessuto della cultura italiana, che in questo secolo ha sofferto lacerazioni, defezioni colpevoli, inadempienze provinciali, ecco il programma nei suoi termini più ambiziosi. Esso comporta in primo luogo il recupero di quei frammenti del moderno (dal futurismo al razionalismo degli anni '30) che avevano potuto attecchire anche in Italia. Ma il passato non può essere ripercorso se non partendo da un'ultima figura della storia. L'ultima figura è offerta a Pancaldi dall'esperienza in cui è maturata la sua attività di pittore, in un rapporto conflittuale e niente affatto acquiescente: l'esperienza dell'informale, nella versione italiana, tendenzialmente naturalistica e organicistica. L'informale — come oggi appare con chiarezza — è la prima grande avventura di orizzonte europeo vissuta dalla pittura italiana dopo l'autarchia del Novecento e la sua appendice naturalistica del neorealismo. Da questo orizzonte Pancaldi trae l'autorizzazione moderna a persistere, contro tutte le tentazioni oggettuali e concettuali, nell'esercizio classico della pittura di cavalletto e a rivolgere lo sguardo indietro non tanto per rivisitare il passato con la coscienza di una differenza costitutiva e metafisica, quanto piuttosto per realizzare l'ambizione paradossale di rifare la storia, di cogliere almeno una traccia di quella pittura e di quell'architettura che Italia avrebbe conosciuto se non fosse stata sottratta a un rapporto diretto con l'Europa.

E' un'ambizione fortunatamente fallimentare. Del resto Pancaldi sa bene che non si sostituisce il passato. Ma il compito di rivivere il non vissuto gli consente da un lato di sfuggire all'atmosfera asfittica di un revival novecentesco o di un eclettismo postumo, dall'altro di far reagire in modo inedito elementi eterogenei, innanzitutto l'organicismo informale o il «cartesianesimo» cubista, dal cui conflitto discendono

tutte le opposizioni che contraddistinguono la sua attività pittorica: l'antinomia fra organico e geometrico, fra colore e oggetto, fra tono locale e volume e, in senso più ampio, fra elementi individuali ed elementi modulari. Aprendo la selva informale al mondo della Storia, della Ragione e della Scienza (valori da pronunciare con la maiuscola), Pancaldi riproduce in chiave di relazionismo organicistico lo scontro-incontro tra futurismo e cubismo, tra simultaneità e analisi, tra i procedimenti della concentrazione e quelli della diffusione.

La traduzione organicistica del cubismo analitico e simultaneista è per lui, agli inizi degli anni '60, un approdo e un punto di partenza. Le sue recenti acquisizioni aggiungono a questa partenza un doppio registro, che fonde il momento diffusivo di un espressionismo cromaticamente acceso, rivolto a far deflagrare le relazioni, e il momento continuo di un surrealismo interessato a trasformare in organismi biologici più che in fantasmi onirici la misteriosa effervescenza primordiale del paesaggio di Max Ernst. Il gioco complesso delle opposizioni (sensibilità, ideologia, esistenza, geometria, pittura, architettura) compone dunque un sistema relazionale, non una struttura di funzioni razionalistiche. Le relazioni non si astraggono in rapporti funzionali di tratti pertinenti; le opposizioni si sciolgono in una pura continuità metonimica, in una fuga di elementi secondo un principio modulare.

La legge della composizione modulare guida il ritorno al cubismo analitico, specie nei grandi ovali degli anni '60 e nei tondi più recenti. L'appiattimento e la sovrapposizione dei piani, la frammentazione poliedrica dei volumi, la scomposizione delle dimensioni nel reticolo e la stessa simultaneità degli stati d'animo plastici (analogie, emozioni, ricordi), rivelano la ricerca di un ritmo, di una frequenza e insomma di un passo modulare. Si tratta di una modularità sotterranea, che si svolge sotto la varietà e difformità dei fenomeni. Il ritmo soffre strappi e deviazioni, si smarrisce in cumuli di detriti e rottami, in cascate di elementi informi, in scenari traballanti e ingombri, in allusioni a prospettive improprie, in nugoli di materia sorda e inerte, ma si ricostituisce ogni volta miracolosamente non per suggerire una definizione noumenica della realtà, che anzi la dissipazione informale si insinua a minare ogni volontà di strutturazione razionalistica, ma quasi per sperimentare l'ipotesi di una modularità qualitativa (come nella musica seriale e nell'architettura), di una spazialità topologica, di una intuizione extra-logica a fondamento dei rapporti matematici.

Siamo di fronte a una dottrina compositiva, che non rinuncia al proprio rigore di metafora scientifica, ma che ha il proprio modello nei processi genetici di riproduzione. Il modulo è quindi un principio generatore, le cui variazioni dipendono da una relazione casuale degli elementi, da una combinazione

vincente, non da principi logici. Il ritmo, l'iterazione restano la sua legge. Pancaldi potrebbe sottolineare per sé queste parole del Filebo: « Se aritmetico, misurazione e confronto fossero eliminate da ogni arte, ciò che rimarrebbe non sarebbe molto ». Ma il principio del modulo organico esclude il ricorso all'idealismo platonico, a cui pure non erano estranee le esperienze del cubismo.

Nei quadri di Pancaldi il ritmo modulare assume frequentemente l'aspetto di un'esplosione a raggera che costringe il quadro a subire una trasformazione topologica, a divenire un ovale o un tondo (del resto non c'è sua opera in cui non siano presenti, per quanto dissimulati, gli elementi genetici del quadrato e del cerchio, quello architettonico del cubo e quello pittorico della sfera). L'ovale non di rado è tagliato orizzontalmente da un piano, che definisce la linea dell'orizzonte, il cui centro, tagliato a sua volta da un piano verticale, segna il punto di fuga degli elementi in profondità, nell'interno del quadro, secondo il principio della serialità simultanea; nello stesso tempo la tecnica dei plans superposés moltiplica in prospettiva ravvicinata il piano orizzontale, che si riproduce nell'iterazione come Tavolo della Scienza e alla fine, sedato il processo di scomposizione analitica, come zattera del naufragio. Quanto al tondo, esso ruota come un disco attorno al centro, da cui le figure si allontanano deformandosi e schiacciandosi per l'illusione ottica determinata dalla forza centrifuga. Lo spazio diventa una forma coinvolgente, nello stesso tempo cosmica e ambientale, astronomica e lenticolare, naturale e scientifica: è testa e cerchio, sfera e anello, cosmo e lente.

Il principio modulare, come si delinea in questi esempi, è un ritmo asintotico in cui si combinano e si alternano riproduzione e esplosione, creazione e degradazione, ordine e caos. Un evento casuale può rovesciare il segno positivo davanti alla serie, trasformare l'accumulazione in dissipazione, il progresso in perdita, il trionfo del paesaggio umano in ecocatastrofe. Il modulo-matrice, in cui si equivalgono il quadro e il cerchio, il geometrico e il biologico, è un principio vivente, generatore dell'uomo e della storia in quanto combinazione vincente affidata al caso. Grazie a questa interpretazione biologica della modularità, Pancaldi può elevare il suo discorso pittorico a una antropologia teorica. Allo stesso modo del « geometra » dantesco, egli spia il punto di intersezione fra il geometrico e l'umano, studia come si accorda « l'imago al cerchio e come vi s'indova ».

Egli tiene moltissimo a definire scientifico (non mimetico-naturalistico, né riproduttivo-oggettuale) il processo attraverso cui, partito dall'informel, giunge a riscoprire la possibilità dell'immagine umana, a ribaltare la scomposizione analitica nella ricomposizione della figura. In questo senso, proprio in quanto scientifico, il suo umanesimo è totale.

Se l'uomo ha da essere, sia allora un modello, occupi lo spazio con la solidità

cubista e l'evidenza surrealista del suo volume corporeo, con il ritmo accentuato e dilatato delle sue masse muscolari; sia il protagonista del futuro e recuperi dal passato, dalle amplificazioni mitologiche del mondo manieristico e barocco (non certo dal primitivismo novecentesco), la sua eroica ambiguità androgina: l'ampiezza del bacino e delle cosce, tra cui il sesso è oscuro, la vastità del torso dove i pettorali si gonfiano in mammelle.

Ma la nascita dell'uomo è nello stesso tempo la sua fine. L'ottimismo umanistico di Pancaldi vive nella coscienza della catastrofe. L'equivalenza modulare del geometrico e del biologico, del cerchio e della figura, grazie a cui il quadro cessa di essere una finestra e si trasforma in un tondo che riflette l'interno principio generativo, è pronta a decomporsi; l'architettura delle membra umane è prossima ad afflosciarsi. Nella prospettiva sferica degli ultimi tondi il modulo antropologico si moltiplica nel simultaneismo quasi futurista di masse anonime in conflitto, nell'agonismo collettivo di eserciti schierati. Ma il ritmo modulare è turbato da variazioni degenerative, la catena metonimica si sfalda nella dépense improduttiva, diventa scialo, sfacelo. La razionalità dei modelli scientifici sembra soverchiata dall'irrazionalità dell'universo tecnologico: macchine sfasciate, frammenti mostruosi di congegni si innestano su residui organici decomposti.

Il biologico non è più un prius ma un prodotto, è la regressione della ragione storica alla natura; così come il tecnologico è degenerazione irrazionalistica della scienza. Sintesi di biologico e tecnologico, il mondo umano si presenta come natura ferita, violata, bilancio organico in perdita.

Dunque, la restaurazione antropologica coesiste con la deflagrazione delle forme nello spazio microscopico della lente o in quello macroscopico dell'universo curvo. Il piano dell'orizzonte — linea del mare o « tavolo delta scienza » — è lo spazio su cui giacciono sciorinati relitti di culture diverse. Il « tavolo della scienza », mutato nella « zattera della Medusa », accoglie pochi naufraghi e frammenti di cose perdute. Tutto intorno degrada e si erode. Gli elementi modulari si accumulano come congerie. Tuttavia l'artista tenta ancora di controllarne i rapporti spaziali, inseguendo la combinazione di linee rette e curve nei luoghi di una invisibile geometria qualitativa, e rinnovando all'ultimo stadio della civiltà il coraggio della figura. Prima della fine. O della palingenesi.

Questa la « filosofia del pennello » praticata da Leone Pancaldi. Il risultato più intenso è una prospettiva totale, uno spazio a più dimensioni, in cui si identificano il piano e la sfera, l'antico e il moderno, l'idea e la vita. In questa prospettiva e in questo spazio l'ormai disusata attività del dipingere coincide con la dignità dell'uomo. È una conclusione morale, riferibile al genere, ma aperta a nuove determinazioni.

Pietro Bonfiglioli 1975

Prova di lettura del percorso pittorico di Pancaldi

Scelte come segnali di un percorso ancora in azione, queste opere di Leone Pancaldi sono una sintesi provvisoria per rileggere la sua singolare storia di pittore, dalla passione organica degli anni cinquanta alle ultime tele dipinte con rinnovato vigore. Che senso può avere questa emblematica antologia di immagini in cui si afferma la mutazione vitalistica del pittore più che il rigore di una formula linguistica?

Il significato sta nell'implicita conferma che all'artista contemporaneo si chiede l'occhio fuori dall'orbita, la forza di spingersi sempre oltre il linguaggio raggiunto, una verità mobile che promette nuove immagini non mantenendo mai la promessa. Quella di Pancaldi pittore è una figura complessa non solo perché si muove simultaneamente su altri, e non estranei, versanti (l'architettura e la museologia) ma perché il suo tipo di eclettismo, dalle disgregazioni informali alle odierne figurazioni, è sorretto da un indomabile simbolismo che non riguarda il linguaggio pittorico in se stesso ma la funzione comunicativa ed umanizzante che lo sorregge. Non concerne, dunque, la strategia puramente formalistica della pittura ma la sua interna urgenza di dichiarare la presenza dell'uomo di fronte all'imminente catastrofe dei rapporti intersoggettivi.

Quello che Pietro Bonfiglioli ha definito acutamente «ottimismo umanistico» di Pancaldi continua ad essere una fede incompiuta che la pittura può prolungare al cospetto di nuove iconografie, che non sono inedite ma esprimono una nuova urgenza di resistere all'occultamento di un possibile umanesimo.

Nelle immersioni e riimmersioni di forme degli anni cinquanta l'impegno di Pancaldi si scontra con l'impossibilità di trattenere lo scorrere e il disgregarsi del colore, la materia scioglie ogni premessa costruttiva e diventa puro evento organico che svela sulla tela la propria immagine.

Bisogna dire che rispetto agli informali bolognesi Pancaldi non smarrisce mai la presenza dell'uomo come forma di riconoscimento di una possibile identità: uomo/ombra, larva, erosione, traccia antropologica in cui è dato di vedere un destino inquinato dalla storia, in attesa di essere riesumato. Sono tutti termini e immaginazioni presenti nelle opere degli anni cinquanta, con tali tensioni e scontri di materia che rimangono agli occhi attuali tra i dipinti più intensi di Pancaldi. Questo disfacimento di forme ha un controllo invisibile che possiamo leggere con scioltezza agli inizi degli anni sessanta, quando la memoria di Nienderdthal dialoga con il tavolo dello scienziato, ricostruendo la natura morta del mondo sulle coordinate di una nuova favola umana. Il poeta e lo scienziato camminano a fianco a fianco in un paesaggio di architetture fantastiche, minacciato da mostri

meccanici ma anche rischiarato da una felicità di forme che crescono su orizzonti cosmici. E' una fase significativa del percorso di Pancaldi, la figura rientra in gioco con sottili citazioni culturali, la pittura è nutrita di riferimenti che la lanciano in rapide fantasie cosmologiche, il pittore torna al centro della rappresentazione. Valgono in questo momento le conoscenze filtrate dal cubismo analitico e dai suoi derivati, vale soprattutto l'idea di una immagine che si scompone in un ritmo che non perde mai equilibrio, semmai rinnova al suo interno l'armonia di molteplici contrasti. In questo viaggio senza fine, tra frammenti di visioni concomitanti, la spazialità tumultuosa di Pancaldi individua sempre più la sua scena preferita, ritrova le proporzioni umane della rappresentazione, vera possibilità di dar sostanza alle percezioni nel mondo.

Per tutti gli anni settanta il suo eclettismo immaginativo si fonda in un turbine di combinazioni, di temi e personaggi che gli apparterranno sempre, mostri marini, satelliti artificiali, gli amanti e i cosmonauti, il mare e la scienza, il grande naufragio e l'ultima zattera di salvezza.

Nell'accalcarsi scenografico di corpi e di spazi solidi la pittura si esprime come tecnica antica, vale a dire per mezzo del volume, della forma, della plasticità, di un cromatismo che si accende e si spegne secondo le regole dettate dagli oggetti e dai personaggi rappresentati.

La metafora del «grande naufragio» collegata con l'omaggio a Géricault è uno dei temi più cari a Pancaldi, è un'immensa zona immaginativa aperta sul destino della pittura e dell'arte. Sopravvivere al naufragio dei significati sembra essere l'invocazione di un pensiero meditabondo, che sdrammatizza davanti allo spettacolo catastrofico della realtà, segno di una energia che non diventa mai tragedia. Torna il pacato ottimismo dell'artista che scrive sulla tela il sogno di un'umanità perduta, immagine sospesa nella misurazione del proprio dolore.

Ormai ben lontano dalla scabra tavolozza cubista Pancaldi riprende il colore con forti espressioni, come macchie solari che colpiscono lo spazio contratto delle forme, geometriche eppure lontane dal farsi riconoscere come tali. La potenza delle figure e il loro scontrarsi assume forte evidenza negli anni ottanta, c'è un bisogno di espansione del racconto mitologico che coincide con un plasticismo limpido e sereno, al di là dell'annebbiamento dei corpi o dei rapporti geometrici. I grandi nudi, immersi in una nostalgia per Cézanne e i cubisti, esprimono uno spazio che è dentro le cose, costruttivo, profondo nella sua ossessiva scomposizione. Sono pretesti chiarissimi ora che Pancaldi guarda alla pittura come ritorno alle allegorie già esplorate, fantasmi prediletti che possono trasformare le iconografie di El Greco o di altri maestri della pittura antica nella coscienza di una personale interpretazione della storia dell'arte.

Claudio Cerritelli 1990

Cuppio di Sotto era diventato paradigma di esperienze stilistiche, ma anche una virgola staccata dalla memoria per farne luogo di idee e di innesti creativi. «Roba da poeti», amava dire col tono profondo che lo caratterizzava. Dalla natura amava cogliere il senso di una misura che ai suoi occhi non poteva aver limiti, dalla luce e dai trapassi del tempo cercava di individuare le particelle di un infinito che si sviluppava nella progressiva metamorfosi di un sentimento. Come dire, dal reale alla ricostruzione fantastica, da uno slancio pieno di vigore alla sensazione di qualcosa di inafferrabile. Oppure, dall'accurato intendimento di riunire fatti ed emozioni nella grana telata di un dipinto al segno di una razionalità lucida e costruttiva.

Le storie hanno margini che si allargano all'infinito, come le emozioni che si rifrangono nei coinvolgimenti della poesia. Per Leone Pancaldi la pittura rappresentava forse un modo per rendere meno freddo e ragionato il calcolo della vita, sicché si lasciava trasportare dai cerchi delle emozioni, lui, così pronto a inquadrare i fatti, ma solo in apparenza categorico nei confronti e nei giudizi. Cuppio di Sotto, quasi un acrocoro vicino a Marzabotto, poco distante da ciò che resta dell'insediamento etrusco, che conosceva bene non solo come progettatore di musei, ma soprattutto per l'appassionata lettura che aveva fatto di quei resti, che dalla strada appaiono una grumosa geometria, una rugosa testimonianza di eventi trascorsi che il mistero contende alla vacuità del presente.

A Cuppio Pancaldi ha trascritto un'infinità di esperienze, tra le vecchie pietre ha incasellato i dati di un sentimento mai venuto meno al senso del bello e dell'immaginazione, pagine scritte con l'animo sospeso tra gesto pittorico e algoritmo architettonico. Pittore o architetto? Sorrideva bonario a una domanda che definiva oziosa. In effetti la creatività non richiede formule che riconducano a questa o quella disciplina. Ovvietà, numeri, luoghi comuni dai quali rifuggiva, così, come sapeva rimanere distante dai clamori di certi avvenimenti. Anniversari, mostre incentrate su nomi di rilievo, appuntamenti che alla sua mente erano propiziatori di uno stucchevole presenzialismo, un modo di consentire l'aggiunta di un lustrino alla facciata di chi non perde occasione per salire sulla tradotta pubblicitaria. Affrontava determinati aspetti con distacco e una punta di ironia, era tollerante, pronto a concedere prove d'appello a chiunque dimostrasse un minimo di buona fede. Aveva visto di peggio nella vita, ad esempio la guerra; aveva conosciuto il senso irreparabile di tanti destini segnati dalla tragedia, quella dei campi di prigionia.

Attento alle voci più immediate del linguaggio pittorico, aveva saputo trascrivere i propri moti interiori secondo istanze di evidente spessore culturale. La natura rivisitata dal segno dell'evocazione, un segno che celava il dato oggettivo per

esaltare l'emozione, un informe proposto secondo una stesura corporea, ancorché dosata nei toni. Quindi un cubismo reinterpretato, i riflessi di Cézanne su linee ricavate dagli studi dei classici del movimento: Picasso, Gris e Léger ispiratori di un'espressione che ha inteso netta e vigorosa. E dunque, seguendo lo svolgersi degli eventi e partecipe di eccezioni che avrebbe ridotto alla propria visione, è giunto a una sorta di citazionismo, a un ritorno al figurativo che segna l'epilogo di un lungo tracciato, al ricongiungersi di una linea che nella concentricità degli eventi forma un'intera esistenza.

Tutto ciò è raccolto in quel tratto di pietrosa memoria che si erge sulla valle del Reno. Pancaldi amava Cuppio di Sotto, il castello che aveva rimesso insieme sasso dopo sasso. Nelle sale sistemava le opere come fogli staccati dalla vita: quadri e disegni erano testimonianze diventate storie, racconti dai tramandi variegati; qualcosa che l'artista consultava simile a un archivio dei sogni. In quel «luogo da poeti» si ritirava spesso aggiungendo fogli a un ricordo che la mente univa all'atmosfera del vecchio maniero. Si perdeva tra le ombre, oppure fantasticava tra gli affioramenti che lo portavano ad antiche vicende e a leggende che aleggiavano tra le calcinose mura. Voci, miti che lo facevano sorridere, ma anche fantasticare. Fantasia e intuizione hanno sempre accompagnato anche l'attività di architetto, al di là dei vincoli costruttivi e della precisione matematica. Quanti progetti recano la sua firma, tra cui palazzi e musei. Proprio un museo è stato il cruccio degli ultimi tempi. La Galleria d'arte moderna di Bologna, giudicata insufficiente prima ancora di essere compiuta, gli spazi del quartiere della Fiera che aveva ideato seguendo i calcoli della luce perché le opere potessero avere il naturale riverbero, un museo sempre in discussione fino all'ipotesi di un trasferimento in un palazzo storico del centro. Una ferita per Leone Pancaldi, che è insorto, questa volta si, manifestando tutto il suo sdegno con l'impeto di chi pensa di trovarsi di fronte a una decisione priva di logica. Uno sdegno che ha manifestato pure alla notizia dello smantellamento di un altro luogo della memoria: la casa di Morandi, in via Fondazza, svuotata di ogni contenuto poetico per trasformarsi in semplice abitazione. Memorie, Pancaldi si era dimostrato anche architetto del ricordo: ora la sua voce si è fatta passato, restano le testimonianze di una vita ancorata alla bellezza e al sogno. Per dirla con Eugenio Montale, è stato come ricorrere all'evocazione per non cadere nell'inganno del presente.

Franco Basile 1996

L'itinerario artistico di Leone Pancaldi è fin dagli inizi teso alla realizzazione di un linguaggio esplicito nelle sue strutture e nitido nei suoi concetti.

Pittore, architetto e museografo, egli non finisce di stupire per la versatilità del suo talento, accompagnato da una personalità di forte spessore umano.

Dalle sue opere emerge l'immagine di uno che ha costantemente operato alla ricerca di un canone moderno, di un'espressione inalterabile e pura, che fosse guida alle arti nel loro scopo ultimo, una vita migliore per l'uomo.

In questo senso Pancaldi pur non estraniandosi dai fermenti culturali che lo circondavano, non si lasciò mai travolgere da facili manierismi. La sua insostituibile radice creativa lo portava infatti verso un'avventura di emozioni e impressioni che la ragione riconosceva non rapportabili a certezze preordinate, né a confini formali.

Nell'abbandonarsi alla materia pittorica, l'artista formula immagini di figure fluttuanti, con il fine di una presa di coscienza di un rapporto possibile di comunicazione tra l'uomo e il proprio ambiente. Ripartendo da linguaggi figurativi convenzionali, egli ha sempre cercato di aprire un discorso nuovo sul recupero del rapporto tra interiore e realtà esterna, attraverso cose e personaggi della vita quotidiana, in un linguaggio sciolto e semplice, nutrito di riferimenti ad una cultura selezionata in vista di un traguardo da raggiungere.

Come nell'architettura anche nella pittura prevale in lui il risultato; tutto è a questo strutturalizzato: tecnica, colore, immagine, spazi. Ed è per questo che il legame con la realtà non viene mai perduto; anche quando negli anni '50 e '60 si era orientato verso un processo informale, Pancaldi ne declinava una versione che faceva comunque emergere da un fondo di decomposizione resti di figura umana, come nucleo riconoscibile e caratterizzante.

La figura dell'uomo è per Pancaldi un concetto, una certezza che può essere appena accennata e che occupa, presente o assente, il centro dell'universo del pittore. L'eccezionalità di Pancaldi è stata dunque di non permettere che le suggestioni materiche prendessero totalmente il sopravvento e di aver concepito fin da quegli anni una possibilità di racconto aperto oltre l'irrazionalismo.

I quadri di quel periodo stanno ad indicare l'aspirazione a un'indagine sulla condizione umana mediata dalla ragione e dalla scienza e la tendenza a far emergere, come da uno scavo di reperti, brandelli di conoscenza, figure di larve o di embrioni, immagini conquistate.

E' soprattutto dagli anni '60 che si può definire scientifico il processo attraverso cui, partito dall'informale, Pancaldi giunge a riscoprire la possibilità dell'immagine umana, a ritrovare l'impianto razionale delle sue immagini, a ribaltare la scomposizione analitica nella ricomposizione della figura.

La ripresa del metodo scientifico in chiave pittorica gli viene data ripercorrendo Cézanne e il cubismo analitico e, insieme, un'apertura verso i confini nuovi,

legati ad un'indagine psicologica entro uno spazio aperto a possibili slanci dell'immaginazione.

Nel recupero della lezione del cubismo analitico si aggiunge e si fonde un certo espressionismo cromaticamente acceso e la traccia continua di un surrealismo che sta affiorando, pronto ad irrompere in superficie.

Pancaldi tenta così di far reagire in modo inedito elementi eterogenei, di unificare cioè la posizione razionalista e cubista con quella esistenziale informale surrealista per poter produrre oggetti reali ed immaginati, esistenti e assenti.

Non sono elementi di contrasto, ineluttabilmente dissociati tra loro come un primo impatto suggerirebbe, sono tessere di mosaico che si amalgamano secondo precise regole architettoniche: un'implosione di elementi che si cementano sotto la guida armonica del pittore-architetto.

Il quadro diviene così, nelle mani del suo ideatore, geometria ovale, tonda, (come si nota soprattutto nelle realizzazioni degli anni '60) ruotante, in un gioco di accelerazione centrifuga, capace di comprimere immagini e forme in una visione di architettura spaziale in cui, come per magia, le componenti di implosione tornano a dissociarsi e ad unirsi, a prendere forma per poi svanire, a sciogliersi e nuovamente a ricomporsi nello spazio; evanescenti figure dai contorni non ancora definiti.

Ma è soprattutto dagli anni '70 che le figure divengono veri e propri modelli che occupano uno spazio con la solidità cubista e l'evidenza surrealista del loro volume corporeo, con il loro ritmo accentuato e dilatato delle loro masse muscolari.

L'ecllettismo pittorico e immaginativo del pittore è sorretto da un tenace simbolismo che ha soprattutto funzione comunicativa e umanizzante; concerne la sua interna urgenza di dichiarare la presenza dell'uomo di fronte la catastrofe dei rapporti intersoggettivi; la condizione umana infatti è ormai totalmente al centro dell'attenzione del pittore e i dipinti di questi anni sono tutti dedicati ai temi dell'inquinamento, ai guasti ecologici, ai veleni sparsi dalla follia dell'uomo.

L'azione assume in questi dipinti un ritmo concitato, che però non incide sulla nitidezza dei singoli elementi della raffigurazione, le immagini si manifestano ora cadenzate su sequenze di rapidi scatti, con risalto delle disintegrazioni e dei naufragi nello spazio cosmico.

Dalla coscienza del disastro nasce reattivamente, secondo un'usata definizione, un "ottimismo volontaristico e umanistico", sul quale si colloca il programma del pittore, basato sulla speranza della salvezza.

Ecco allora che si spiegano i grandi nudi eroici degli anni '70 e '80 che, imbarcati sulla "zattera della Medusa", la zattera della salvezza - come nel dipinto "Omaggio a Géricault" - tentano di sopravvivere al naufragio della storia. E' una vera e propria

invocazione, la speranza, e forse il sogno, di un recupero di un'umanità perduta. Pancaldi tenta così di dare forma da una parte all'immagine di un'umanità ideale, dall'altra a un quadro di deflagrazione cosmica e di catastrofe ecologica.

La potenza delle figure assume ancor più forte evidenza negli anni '80; emerge con forte esigenza l'espansione del racconto mitologico al di là delle proporzioni delle figure e dei rapporti geometrici con agli oggetti.

Le ultime opere, sicuramente le meno note, - siamo nel 1992 - riassumono tutta la vita del pittore; disegni e forme alla ricerca di uno spazio e di una collocazione temporale, fantasie geometriche: l'ovale e il tondo degli anni '60 divengono croci lobate, le suggestioni di Baudelaire e di El Greco sfumano in composizioni di vecchie ispirazioni ma in chiave nuova; ritorna l'amore ad un cubismo rivisto in un'ottica meno angolare, più morbida e più umana, ma non scevra da elementi geometrici architettonici propri di Pancaldi.

Un ecllettismo finissimo che la poliedrica genialità di Leone Pancaldi ha modellato secondo i canoni della sua dirompente personalità.

Angela Pelliccioni 1996

Sulla pittura di Pancaldi

Nell'omaggio a Giulio Carlo Argan con cui il Circolo Artistico di Bologna ha ricordato la figura del grande Storico dell'arte durante l'edizione del Premio Marconi 1995, l'opera di Leone Pancaldi era accostata a quelle di altri pittori bolognesi (Vasco Bendini, Francesco Martani, Concetto Pozzati, Lucio Saffaro), artisti che erano stati oggetto di riflessione critica durante varie occasioni in un ampio arco di frequentazione. Nel contesto di quella esposizione, una delle ultime a cui Pancaldi è stato orgoglioso di partecipare prima della scomparsa, emergeva la sua speciale figura di pittore e architetto, attività apparentemente separate, in realtà collegate dalla medesima sensibilità e passione nell'affrontare la via verso un nuovo umanesimo dell'arte e della comunicazione.

In tal senso veniva indicata, da un lato, la sperimentazione pittorica che dalle disgregazioni materiche approdava verso naufragi fantastici, mostri meccanici e orizzonti cosmici. Dall'altro: l'analisi logica dello spazio museale era intesa come equilibrio tra percorso espositivo e qualità della fruizione, armonico disporsi della configurazione architettonica interna e di quella proiettata verso il rapporto con il contesto ambientale.

L'impegno totale di Pancaldi - come ebbe a definirlo Cesare Gnudi - oscilla tra la professione dell'architetto museografo al servizio della società e quella non meno

necessaria del pittore che interroga lo spazio attraverso i complessi magnetismi della materia e del colore.

A questa ricerca persistente del vissuto pittorico é dedicata l'attuale mostra che spazia dagli anni Cinquanta agli anni Novanta attraverso opere emblematiche delle diverse fasi espressive di Pancaldi, una sintesi in grado di indicare le forme dell'immaginario in bilico tra organiche erosioni del reale e geometriche metamorfosi dell'invisibile.

Negli eventi cromatici del periodo informale l'artista esplora l'origine della forma percepita come ombra, larva, traccia di un mondo riesumato dalla sua storia disgregata e infranta. Dopo l'incontro drammatico con il paesaggio inquinato dalle dissoluzioni della materia Pancaldi passa negli anni Sessanta alla ricostruzione di un scenario utopico dove l'uomo dialoga con la natura e con la scienza, riconquistando una presenza perduta dentro architetture immaginarie che coinvolgono lo sguardo con il loro fluido esalare verso prospettive instabili. Il confronto con i miti della tecnologia esplode negli anni Settanta attraverso temi ecologici dove l'impegno critico dell'artista sottolinea la catastrofe dell'uomo minacciato dai suoi stessi sogni: slanci cosmici e immersioni dentro la luce inquieta dell'inconscio.

La visione del naufragio é una delle metafore ricorrenti della dimensione fantastica del pittore, é la chiave di lettura per misurare il destino stesso del dipingere alle prese con i frammenti della rappresentazione e i residui del sapere. Di queste schegge sfuggite al controllo della ragione se ne fa carico Pancaldi in ogni momento del suo viaggio tra arte e scienza, tra pittura e tecnologia, tra spazio dipinto e allusione plastica. Le opere scelte per questa mostra-omaggio, a dieci anni dalla sua scomparsa, non sono universi chiusi nel codice del passato ma segnali attuali per il lettore che vuol sognare nuovi sconfinamenti.

Claudio Cerritelli 2005

Opere

Il cortile - 1948
olio su tela, cm. 80x60



senza titolo - 1948
olio su tela, cm. 70x55





senza titolo - 1950
olio su tela, cm. 62x82

senza titolo - 1952
olio su tela, cm. 90x60





senza titolo - 1954
olio su tela, cm. 90x130



senza titolo - 1955
olio su tela, cm. 68x128

Ritmo - 1955
olio su tela, cm. 130x90
opera esposta alla XXVIII Biennale di Venezia





Destino dell'uomo - 1957
olio su tela, cm. 70x80



L'uomo e la sua ombra - 1957
olio su tela, cm. 90x80

Trofeo - 1958
olio su tela, cm. 80x70





senza titolo - 1963
olio su tela, cm. 105x85

senza titolo - 1963
olio su tela, cm. 151x130





senza titolo - 1963
olio su tela, cm. 100x152



senza titolo - 1964
olio su tela, cm. 130x150



senza titolo - 1964
olio su tela, cm. 160x140



Il grande scontro - 1964
olio su tela, cm. 160x260



senza titolo - 1964
olio su tela, cm. 152x150



Il telefono - 1965
olio su tela, cm. 120x101

La fotografia - 1966
olio su tela, cm. 160x80



senza titolo - 1970
olio su tela, cm. 82x62





Scienza termonucleare - 1971
olio su tela, cm. 78x93



Omaggio a Géricault - 1973
olio su tela, cm. 100x133



L'approdo forzato - 1975
olio su tela, cm. 93x135



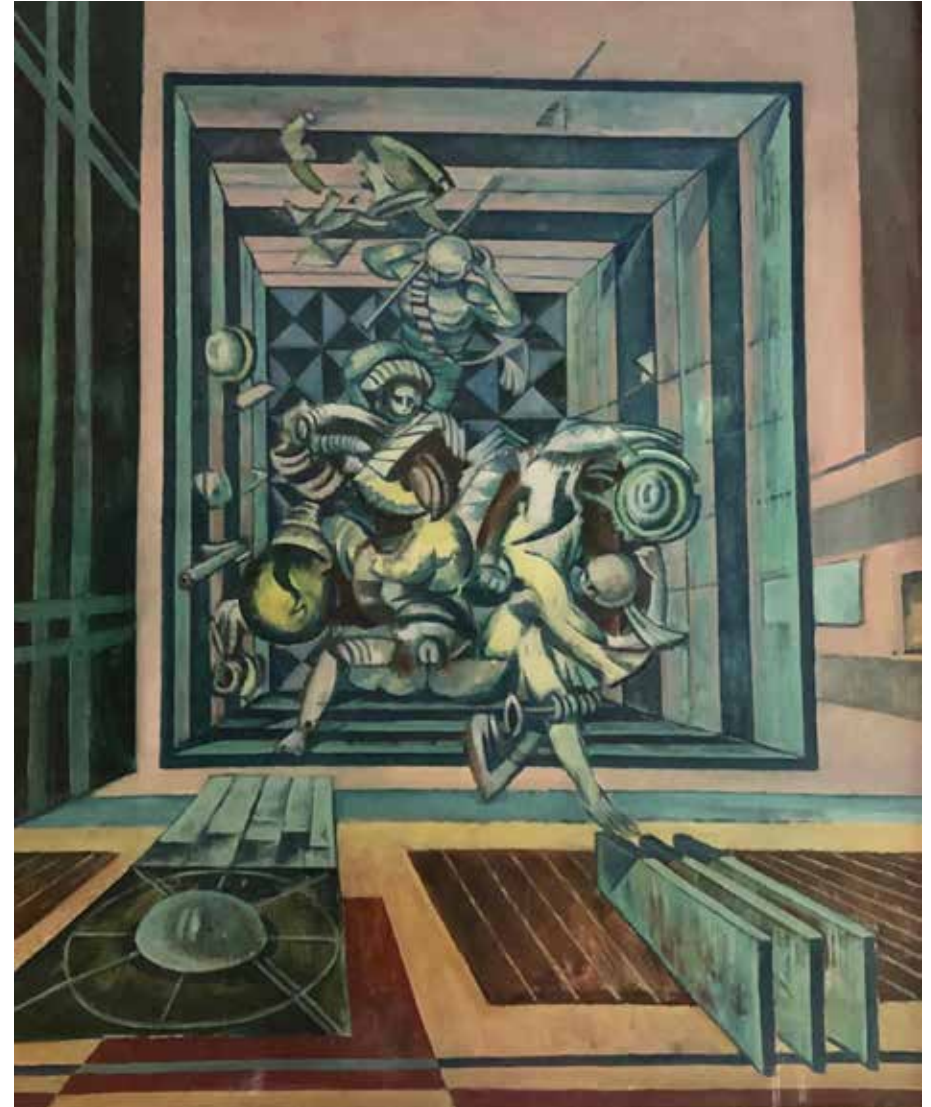
Grande naufragio 2 - 1975
olio su tela, cm. 120x168



Cosmonauti 2 - 1975
olio su tela, diametro cm. 160



Cosmonauti 3 - 1975
olio su tela, diametro cm. 160



A le grand verre di Duchamp Il cristallo come pietra filosofale - 1977
olio su tela, cm. 123x102



Omaggio a Malevitch - 1979
olio su tela, diametro cm. 90



senza titolo - 1979
olio su tela, diametro cm. 90

Serie I fiori del male di Baudelaire - 1986
olio su tela, cm. 181x131





Omaggio a El Greco - 1986
olio su tela, cm. 150x150



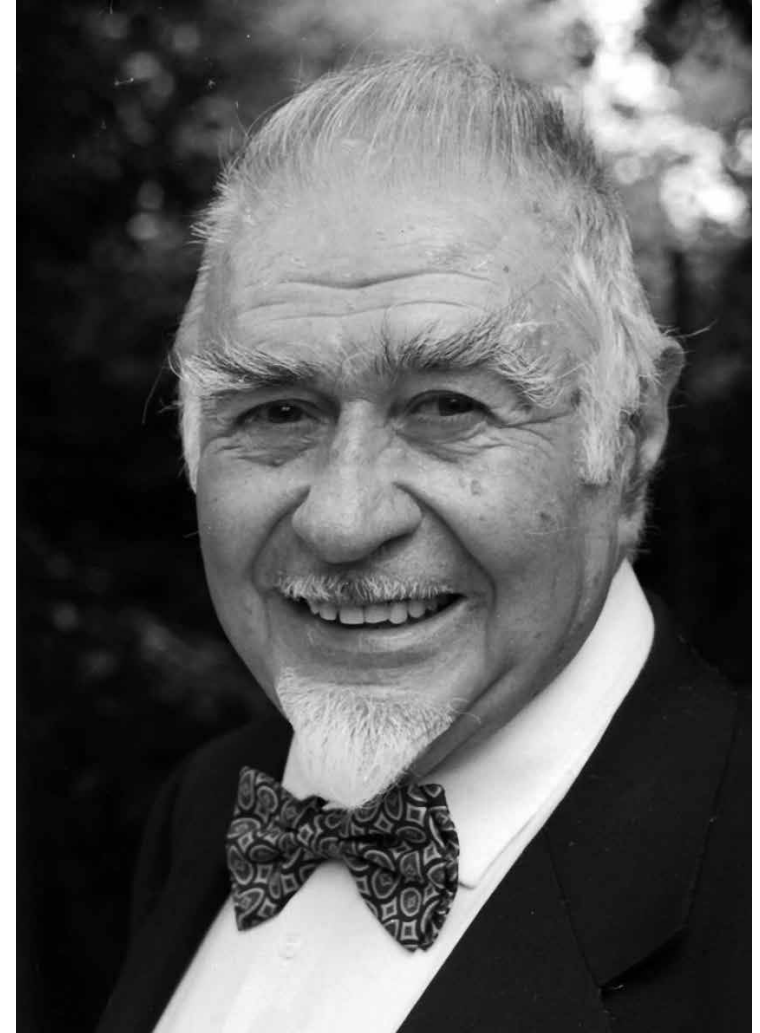
A.J.S. Bach 1 - 1992
olio su tela, cm. 300x300



A.J.S. Bach 2 - 1992
olio su tela, cm. 300x300



A.J.S. Bach 3 - 1992
olio su tela, cm. 300x300



Leone Pancaldi

Leone Pancaldi

Bologna 1915 – 1995

Frequenta l'Accademia di Belle Arti di Bologna negli anni trenta del secolo scorso, si iscrive poi alla scuola di Architetture dell'Università di Firenze laureandosi con Adalberto Libera, noto rappresentante italiano dell'architettura razionalista e moderna.

Partecipa alla seconda guerra mondiale dove viene fatto prigioniero dai tedeschi ed internato in diversi campi di concentramento: Oberlangen, Sandbostel, Wietzendorf. Stringe amicizia con altri internati, tra artisti ed intellettuali anche con il critico d'arte Luigi Carluccio che lo ritrae in un disegno del 1944.

Rientrato a Bologna nel 1945 riprende a insegnare e a dipingere. In quel clima di ricostruzione post bellica si impegna alla progettazione di una serie di mostre di arte antica organizzate dallo storico dell'arte Cesare Gnudi. L'allestimento delle mostre e il lavoro di squadra con Andrea Emiliani e lo stesso Cesare Gnudi, lo rendono uno dei più noti architetti di musei in Italia.

Negli anni successivi il progetto di rinnovamento della Pinacoteca Nazionale di Bologna contribuisce a consolidarne la fama e considerazione. Nel 1968 il Museo d'Arte Moderna di New York, il MOMA, invita Leone Pancaldi e Carlo Scarpa a rappresentare gli architetti italiani in una esposizione dedicata all'"Architettura dei musei". L'anno seguente Donald Posner, scrivendo per il Burlington Magazine, osservò che la Pinacoteca di Bologna era "diventata negli ultimi anni uno dei più attraenti musei d'Italia e un leader mondiale nell'arte della museologia ...Il rinnovamento e gli ampliamenti di Leone Pancaldi, architetto di grande sensibilità, l'hanno trasformata in una galleria moderna, luminosa ed estremamente piacevole, che conserva tutta la dignità e la solidità dell'antica Pinacoteca".

Nel frattempo non trascura il lavoro di pittore, partecipando alle Biennali di Venezia del 1956 e del 1964.

Negli anni settanta e ottanta è nuovamente impegnato alla realizzazione di edifici pubblici di grande prestigio: la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, inaugurata nel 1975, la prima sede della Regione Emilia-Romagna 1969-1975 sita in Viale Silvani a Bologna, il palazzo IBM a Borgo Panigale 1976-1979.

Leone Pancaldi ha continuato a lavorare fino al 1995, anno della sua scomparsa, lasciando circa trecento quadri, molti disegni ed un ricco archivio di lavori d'architettura.

indice

Simonetta Saliera	pag.	7
Sandro Malossini - la pittura	pag.	9
Antologia critica	pag.	15
Biografia	pag.	113

