

PANDOLFO

Ignazio Pandolfo

Un mondo perfetto

MESSINA 2000

Introduzione:

Un mondo perfetto

MARIA FRONCILLO NICOSIA

L'arte di Ignazio Pandolfo

e le contraddizioni del mondo

MARIA TERESA PRESTIGIACOMO

Testo di

LUCIO BARBERA



© Copyright 2000 by Edizioni "IL GABBIANO"
di MARIA FRONCILLO NICOSIA

Un mondo perfetto

Ad un osservatore superficiale le immagini che appaiono nelle tele di Ignazio Pandolfo potrebbero sembrare uscite da oscuri sogni notturni, da riflessioni fatte a mezzo della notte, nella solitudine più totale, in quelle ore in cui ogni cosa intorno sembra salutare la nostra presenza, per abbandonarci all'oblio del sonno.

Scopriamo invece che queste creature che così spontaneamente entrano nella sfera della nostra attenzione, si avvicinano a noi che, se da una parte al loro cospetto possiamo anche avvertire un lieve trasalimento, dall'altra comprendiamo ben presto di poterle accogliere nel nostro vissuto e perché no? ad amarle.

L'artista ci introduce nel mondo del suo immaginario attraverso lussureggianti giardini e paesaggi lacustri, nella rappresentazione di una natura che sembra uscire dalle narrazioni più coinvolgenti della nostra infanzia, sul filo di una memoria ove si mescolano sentimenti e sensazioni di un eden perduto.

E proprio in questo scenario perfetto Ignazio Pandolfo inserisce i suoi personaggi, i suoi esseri imperfetti per i quali egli va costruendo un mondo pieno di bellezza, ove farli sentire felici e paghi di sé. Egli ci propone tutta una iconografia che abbiamo imparato a guardare

considerandola unica, nelle tele di tanti pittori del passato.

Ci offre una "Annunciazione" davanti alla quale ho sentito forse per la prima volta tutto il dolore di un evento che al di là del suo significato di annuncio sublime sembra nascondere un presagio di morte, così che la strana creatura che offre il suo improbabile fiore alla Vergine potrebbe anche predirle il suo martirio di madre.

Sullo sfondo una finestra aperta sul panorama che richiama la campagna toscana, così presente nelle tele di Leonardo.

Tutto questo dolore ritorna nell'immagine della Crocifissione e si concretizza, ai piedi della croce, in una rappresentazione quasi teatrale ove la triste presenza della maschera racconta tutto il suo disagio e la sua consapevolezza di dover accettare la sofferenza.

Un cielo pieno di luce, un pallido corpo, coi legacci alle caviglie, gli alberi spogli.

Un paesaggio quasi irreali che fa da sfondo ad un altro martirio, quello di San Sebastiano, una immagine di nuda povertà: ma ecco fiorire ai suoi piedi fiori e piante di sconvolgente bellezza.

È una strana creatura, ma perché questo

essere dovrebbe apparirci come lo abbiamo visto in Ribeira, in Mattia Prett, in Caravaggio? Non è forse sempre lo stesso corpo offerto al supplizio? Non è forse questa creatura più vicina a noi, nella sua diversità?

E per questi suoi "fantasmi" Ignazio Pandolfo crea scenari di luce, offre loro due lune che risplendono come fiori sui neri rami della notte e ci porta per mano in luoghi che ci sembrano tristi, ove si scorge una enigmatica presenza alta, piena di mistero e, davanti a lei, le "pietre miliari" della nostra esistenza, le lapidi commemorative dalle quali nascono e fioriscono le piante, quasi a continuare un'altra forma di vita.

Tutto è vita, infatti, nelle tele di Pandolfo. Ogni forma di vita è accettata nella completezza del suo messaggio, dallo scarabeo blu all'iguana che libera la farfalla, al camaleonte che si muove guardingo tra le grandi foglie rosse, alle conversazioni animate dei roditori nei grandi prati al tramonto, alla solitaria rana immersa nell'immensa distesa di fiori. La libellula che sale su per i rami verdi per spiccare il volo, la metamorfosi della crisalide che diventa farfalla, nell'esplosione di fiori che sembrano rubati ad una vetrata.

Tutti questi esseri, strani, immaginati per raccontare certamente il dramma della diversità, ci riportano alla mente le pagine di Kafka che, proprio nel racconto della "Metamorfosi" descrive sottilmente questa condizione umana del diverso.

E come per il suo scarabeo, anche per questi esseri immaginati da Pandolfo, forse basterebbe il suono di un violino per suscitare nel loro cuore, perduto nella sofferenza, la reazione dell'"umano", il bisogno di avvicinarsi.

Credo che in tutta questa sua pittura l'artista abbia tracciato l'orma di un cammino, che se potessimo anche noi percorrerlo, forse incontreremmo faccia a faccia il nostro disagio esistenziale, nella speranza di superarlo, dopo aver accettato di provarlo e di averlo dentro. Certo, su questa pista è difficile camminare, eppure basterebbe deciderlo e capire che ogni essere ha in sé mille motivi per vivere e mille nascoste capacità di amare e di essere amato.

E che il mondo non è un pianeta di gente perfetta, anzi, siamo noi a dover scrivere "l'elogio dell'imperfezione" noi che abbiamo ancora paura di scoprire nel diverso, la nostra immagine speculare.

Maria Froncillo Nicosia

L'arte di Ignazio Pandolfo e le contraddizioni del mondo

Marcel Duchamp, nei suoi ultimi anni di vita, studiava di realizzare un genere di opere che gli appassionati definivano "curiose", quelle che i latini chiamavano "turpia visa". Esse saltavano agli occhi del fruitore.

Allo stesso modo, le opere di Ignazio Pandolfo, medico, radiologo ed artista al tempo stesso. Alcune delle sue tele racchiudono forme di membra umane, di sezioni corporee: un braccio, un piede, una testa; una testa/maschera, cadaverica, emaciata, "diversa", quasi pietrificata, congelata, mineralizzata.

Il tutto attrae e conquista, tra eros e thanaton, tra pseudo-forme umane che interrogano i poveri esseri terreni in cerca della loro identità, tra bestiari mediorientali o levantini, tra segni-tatuati, simboli antichi e sempre nuovi di ricerca di una possibile identità.

Ma, tornando ancora sullo schema corporeo rappresentato da Pandolfo, c'è da dire che l'artista messinese opera come lo stesso Cézanne operò con il corpo: come oggetto di dislocazione relativa ad un nuovo schema corporeo, inedito, inaudito che prosegue sino ai nostri giorni.

E' il tema di Narciso, quello di Pandolfo, di quel Narciso trasformato in Gorgone, quello

magistralmente espresso da Oscar Wilde ne "Il ritratto di Dorian Gray", che pervade, in senso metaforico, psicanalitico, antropologico, le opere del pittore-radiologo.

Il riflesso non offre più il diletto ma l'inquietante verità ed il perturbante disorientamento del vivere un'esistenza densa di contraddizioni.

Pandolfo ricorre alla "cultura" come al valore supremo capace di dare senso alla sua attività, ma la colloca in un mondo che è stato abbandonato dal senso del bello e del giusto.

Il bello, in questa nostra società tecnologica, non è solo un enigma ma-come afferma Karl Marx-"... è uno scandalo che offre una perfezione in tempi socialmente imperfetti".

Pertanto, le opere di Pandolfo, lontane dai canoni estetici Kantiani del bello, risultano specchio della storia dello spirito del nostro tempo. Si intende dire che le sue opere uniscono in sé ciò che la favola scinde: la Bella e la Bestia. Ed è per questo che affascinano e seducono, non si sa per quale altra arcana ragione che si perde nella notte dei tempi, nei miti, come quello di Medusa, mortifera e benefica.

Esiste uno stretto legame tra orrore e bellezza: nell'arte di Pandolfo è palese l'intimo

rapporto tra "l'orrido ed il sublime". Si avverte tutto ciò nelle sue visioni da fiaba di Hauff, oniriche e surreali, in cui l'artista proietta sé stesso ed i suoi dubbi di uomo. Egli, inoltre, veicola i suoi messaggi attraverso l'adozione di una

tavolozza cromatica ricca e brillante, tesa ad esorcizzare il male ed il sogno della morte.

Fossero i colori l'unico sale e rifugio del mondo?

Maria Teresa Prestigiacomo

Con l'umiltà dell'esploratore, pronto a catturare come carta assorbente ciò che scopre; con la reverenza dell'archeologo che con cautela recupera più che le cose, di esse, persino le tracce; con la limpida ossessione del ricercatore che non trascura nessun dettaglio; così, paziente e guardingo, Ignazio Pandolfo si accosta alla pittura. Non per gioco lo fa, o per svago, né si direbbe per professione che ben altra lo occupa, ma per necessità, per urgenza, come per scelta subita più che compiuta.

Rispetto al rapporto tra la pittura e la realtà, la storia e la critica d'arte hanno ben approfondito i termini di una complicata relazione prendendo in esame soprattutto il legame tra l'uomo che produce e l'immagine figurativa prodotta. Così mentre con l'Impressionismo si aveva una pittura dal vero basata sull'impressione individuale di fronte al soggetto, qualunque esso fosse, sicché il moto può raffigurarsi dall'esterno (la realtà) all'interno (l'uomo), con l'Espressionismo muta completamente la direzione che si svolge dall'interno verso l'esterno: è il soggetto che imprime di sé l'oggetto con un atteggiamento volitivo ed aggressivo, spesso deformante, in sé contenendo la critica e il giudizio. Da parte sua il Surrealismo ampliò il territorio del raffigurabile o, se si vuole, della

realtà: nell'inconscio si pensa per immagini e, poiché l'arte formula immagini, essa è il mezzo più adatto per portare in superficie i contenuti più profondi di quella zona in cui abita anche l'esperienza onirica.

Si potrebbe continuare pensando alle varie declinazioni del Realismo, ma tutto ciò se ci spiega quale possa essere l'atteggiamento dell'artista di fronte al reale fenomenico o inconscio, nulla in effetti ci dice sul "perché" si compie l'atto del dipingere: anzi una tale motivazione sposta alla fase successiva, con riferimento cioè al "come" si dipinge, il che dà per scontata un'avvenuta scelta. Cioè, per infiniti e non catalogabili motivi, che appartengono e possono appartenere a fatti di sentimento e di ragione, l'uomo sceglie la pittura quale mezzo di espressione linguistica tipica per comunicare un proprio pensiero. Se questa è la regola, qualcosa di esattamente opposto accade in Pandolfo che, piuttosto, dalla pittura, si direbbe viene scelto. Di questo bisogna aver coscienza non perché ci possa essere utile per accostarci alla comprensione di ciò che l'artista fa, ma per sottolineare il carattere quasi necessitato e inevitabile del suo fare pittura.

A prescindere dai dipinti e dalle immagini che la sua pittura crea, pescando in pari tem-

po, come si vedrà, nella lucida razionalità e nel caos dell'inconscio, si ha la netta sensazione che sia proprio la pittura con il suo statuto intimamente fantastico, con i suoi colori, le sue forme ed i suoi codici formali, a catturare i pensieri nascosti di un uomo e a dar loro forma. La sensazione, si ha, che qui la pittura sia più che uno strumento espressivo l'unica possibile compagna in grado di ascoltare parole che Pandolfo mai diversamente pronuncia, in grado di comprenderle e, avendole comprese, di dare ad esse voce e forma. Una voce ed una forma che, certamente determinate dall'artista, all'artista poi quasi si impongono come una rivelazione, un segreto svelato, come una scoperta.

Proprio per questo suo carattere la pittura di Pandolfo si impone di per sé, nella sua non facile evidenza, sfuggendo a qualunque classificazione che per comodità comprensiva si è soliti tentare, spesso cercando una scorciatoia a ciò che, senza appigli, è molto più difficile da scalare. Ciò deriva certamente dalla formazione assolutamente autodidatta dell'artista che non avendo precisi maestri non ne sfrutta la lezione, ma ne evita nel contempo la condizionante suggestione; ma soprattutto deriva proprio da quel "perché" fa pittura che al tutto può essere ascritto a ciò che potremmo chiamare "spontanea necessità", nell'ossimoro celandosi la sanguinante lacerazione di una non rimarginata ferita esistenziale.

In uno dei suoi "Taccuini", Kafka si chiede: "Se il libro che stiamo leggendo non ci sveglia come un pugno che ci martelli sul cranio, perché dunque lo leggiamo? Buon Dio, saremmo

felici anche se non avessimo dei libri, e quei libri che ci rendono felici potremmo, a rigore, scriverli da noi. Ma ciò di cui abbiamo bisogno sono quei libri che ci piombano addosso come la sfortuna, che ci perturbano profondamente come la morte di qualcuno che amiamo più di noi stessi, come un suicidio. Un libro deve essere una piccozza per rompere il mare di ghiaccio che è dentro di noi". Ebbene, se a questa condivisibile riflessione, che fa piazza pulita di tanta letteratura, noi sostituiamo al termine "libro" il termine "pittura", possiamo rileggere diversamente l'intera frase che, così riscritta, può tornarci utile nel vedere, al di là del guardare, questa pittura che ci piomba addosso e come, una piccozza, rompe il ghiaccio della superficiale indifferenza in cui ci congeliamo e, congelati, a noi stessi sopravviviamo, senza più renderci conto che è già scaduto pure il termine di scadenza per quello scongelamento che, mimando la freschezza della vita, ci può dare l'illusione di essere ancora commestibili, se non proprio appetibili. Non c'è nulla di consolatorio in questa pittura che, al contrario, inesorabile ci aggredisce.

Ma, al di là di qualche riferimento che pur può farsi, ma allo scopo credo di prenderne decisamente le distanze, c'è un altro chiodo di comprensione cui aggrapparsi per accogliere ciò da cui istintivamente saremmo portati a difenderci. Ce lo offre Marchel Duchamp che affermava: "Considero la pittura come un mezzo di espressione e non come un punto di arrivo. Un mezzo di espressione tra molti altri e non un fine destinato a riempire la vita intera. E lo stesso per il colore, che non è che uno

dei mezzi di espressione e non il fine della pittura. In altri termini, la pittura non deve essere esclusivamente visiva o retinica. Deve interessare anche la materia grigia, il nostro appetito di comprensione".

Proprio sulla strada della comprensione Kafka e Duchamp ci offrono una utile chiave di lettura che tanto non serve a vedere i dipinti, quanto piuttosto a mettere a fuoco la necessaria attenzione rispetto a ciò che la pittura poi di per sé dolentemente dice, con tragica e dolcissima eloquenza.

Due cose possono intanto dirsi: una che "è", l'altra che "sembra".

La prima riguarda la scelta iconografica che l'artista opera creando un vero e proprio "bestiario", rifacendosi cioè ad una pratica di immagini che risale ai manoscritti successivi al secolo VIII, e che nella sua secolare storia ha assorbito sollecitazioni diverse: magiche, religiose, decorative, simboliche, mimetiche. Qui, evidentemente, il "bestiario" ha le sue origini non in una rilevazione del mondo animale, ma in interne visioni dell'artista: esso cioè non nasce dalla natura, ma da quel sottile limite in cui si incrociano, fino alla inseparabilità, la fantasia e l'inconscio, cioè la capacità vigile di creare immagini e la soggezione, non vigile, di subirle.

L'altra riguarda la strepitosa vegetazione in cui questi animali sono collocati; una vegetazione più pittorica che naturale, fatta di improvvisate accensioni, di veri e propri ricami colorati. Ecco, questa natura semplificata, di una bellezza intatta, non immune da cadenze esotiche, più che per la sua affascinante innocenza, si fa notare per il suo carattere stupefatto e

misterioso. A prima vista si potrebbe intessere qualche parentela derivata con il grande Rousseau e, per questa via, con un certo carattere di naïveté: ebbene, tutto ciò riguarda il "sembra". Infatti, a parte che il "Doganiere" era pittore "ingenuo" e incolto certo non di più o di meno di quanto lo fosse Cézanne, il suo ritorno alle origini celebrato con una figurazione all'apparenza primitiva, con l'abolizione delle relazioni spaziali prospettiche e con un colore ir-reale, rappresentava il superamento della conoscenza razionale del tempo e la liberazione di un mondo fantastico, metafora di una visione onirica e psichica gioiosa e libera. Qui, invece, la figurazione primitiva, il bestiario e la natura, che a volte si combina anche in stralunato paesaggio, stanno ad indicare la compresenza di una lancinante riflessione razionale e solo il desiderio, ma con esso anche l'impossibilità, di liberare quella gioia che pur potrebbe appartenere, per piccoli frammenti, al qui esistere. Questi dipinti, infatti, anche attraverso una sottile vibrazione poetica, stanno ad indicare che Pandolfo percorre (e ci indica) un sentiero stretto, ai cui lati si spalancano da una parte allarmi, terrore ed incubi, e dall'altra fascinazioni e incantesimi, che lo attraggono, fino allo smarrimento, come in un vortice senza fine e gli suggeriscono colorazioni così squisite, persino preziose e rare, a copertura di forme che inclinano piuttosto verso una straordinaria iconografia del mostruoso. Ecco indicati quelli che a mio parere, sono i poli del cortocircuito di una pittura che rompe il ghiaccio dell'indifferenza, impegna l'appetito conoscitivo e suscita interrogativi e riflessioni con i suoi effetti in appa-

renza contraddittori che sembrano testimoniare insieme l'intensa nostalgia di una natura originaria incontaminata (e perciò assorta, immobile, da restituire metafisicamente, come se lo sguardo potesse coglierne solo l'essenza sublimata) e la percezione in essa di un minaccioso processo di disfacimento e metamorfosi: da qui la sensazione di essere di fronte a un convegno di inarrestabile fatalità e di trovarsi sempre alle soglie di un dramma.

Ciò che subito colpisce in una tal pittura è la profonda lacerazione esistente tra una colorazione lussureggiante e quasi orgogliosa con cui ogni elemento della figurazione viene trattato, e la presenza di forme, parvenze, figure o personaggi chiamate ad abitare una natura di catturante suggestione. Cosa si nasconde dietro questa lacerazione, dietro questa forma di strabismo visivo per cui un occhio vede colori pacificanti e l'altro piuttosto cattura incubi e angosce?

A mio parere Pandolfo intinge il colore nel desiderio, nella speranza, nella necessità di un mondo felice e gaio, mentre piuttosto i mostri appartengono alla realtà di un'esistenza sempre minacciata non solo dal suo finire, ma dal costante agguato del male che può assumere forme e destini diversi. Se così è, il colore nasce dall'inconscio, da ciò che si vorrebbe e che, pertanto, appartiene al "dover essere", e i mostri della ragione, cioè dalla coscienza di ciò che non si vorrebbe ma che appartiene all'"essere".

Se questa è una possibile soluzione interpretativa si potrebbe allora concludere che l'artista, inventando un mondo ambiguo, fatto

di lusinghe e di minacce, voglia catturare la parte mostruosa e segreta della natura; quella, appunto, nascosta da tante incantevoli apparenze. Un tronco può schiacciare; un cespuglio può ferire, ogni fiore nasconde una spina. La natura ha scorze prensili, rami artigliati, foglie unghiate, frutti avvelenati, spigoli acuminati, curve tese come molle d'acciaio; mostra cioè un repertorio di figure aggressive e crudeli che tali sarebbero, in misura difficilmente tollerabile, se la sontuosa ricchezza del colore non ne temperasse l'angosciante impatto.

Ma si potrebbe anche concludere in senso opposto e pensare che la bellezza del colore nasca piuttosto dalla ragione, cioè da una persistente fiducia nella realtà, mentre le forme mostruose provengano dall'inconscio inespreso, da paure ataviche e senza nome e appartengano al costante agguato che avvelena la pur resistente dolcezza del qui esistere.

Non è tanto importante operare una scelta, dato che la prospettabile alternativa getta sul campo quelli che sono i dadi di un tragico e dolce gioco che, al di là del bestiario, delle ibride presenze vagamente umane, della natura con i suoi fiori e i suoi paesaggi, si pone come metafora dell'esistenza: l'inconscio e la razionalità, l'essere e il dover essere, la realtà e l'incubo, il veleno che fa appassire le cose e la bellezza che neutralizza l'angoscia. Dadi che, a seconda del gesto della mano, che poi altro non è se non capriccio di destino, costringono a giocare, vincere o perdere, la partita del giorno e forse della vita.

Quasi a completare la grande metafora, che per qualche aspetto può anche ascriversi

assolutamente claustrofobico, alla maniera si direbbe di Bacon: all'interno della stanza un imponente angelo, annuncia, ammonisce e quasi minaccia. Tutto è trasfigurato, anche la spaurita Maria, dal biancore di ossa e di marmo che dà vita (o morte?) a personaggi che più nulla hanno di umano, ridotti come sono a scheletri di pura immaginazione.

Un senso di morte circola nella pittura di Pandolfo, del finire e del finito; il senso di un disfacimento che rende insopportabile la visione, a volte temperata dalla ricchezza della natura colorata che annuncia, essa sì, la possibilità di qualcosa di diverso. È, dunque, questo il prezzo da pagare per un sorriso ed una speranza? Sono queste le trappole di una natura ostile? Bisognerà svegliarsi, infine, per allontanare gli incubi mostruosi del sogno, o piuttosto bisognerà addormentarsi perché questi incubi, che hanno forma di animali e di uomini, ma

anche il loro nome (cattiveria, superficialità, destino, paura, solitudine), finalmente svaniscano dalla mente?

Sono questi i colpi di piccozza che una tal pittura infligge a quel blocco di ghiaccio in cui si è ridotta la nostra sensibilità. Sono queste le domande prime e ultime che il mostruoso che intesse la vita ci propone. In maniera non eludibile. Certo si può non rispondere, si può anche non guardare o, il che è peggio, non vedere. Ma la grande metafora della condizione umana è lì, con le sue forme e i suoi colori, con la sua tragica ambiguità; è lì impressa nel bestiario e negli uomini, nella natura e nell'angoscia che una tal pittura lucidamente incarna. Il peggio è non dare alcuna risposta, consolarsi con la propria cecità e, per dir tutto, sottrarsi ad un destino che tutti ci riguarda e che qualcuno ci mostra.

Lucio Barbera

OPERE



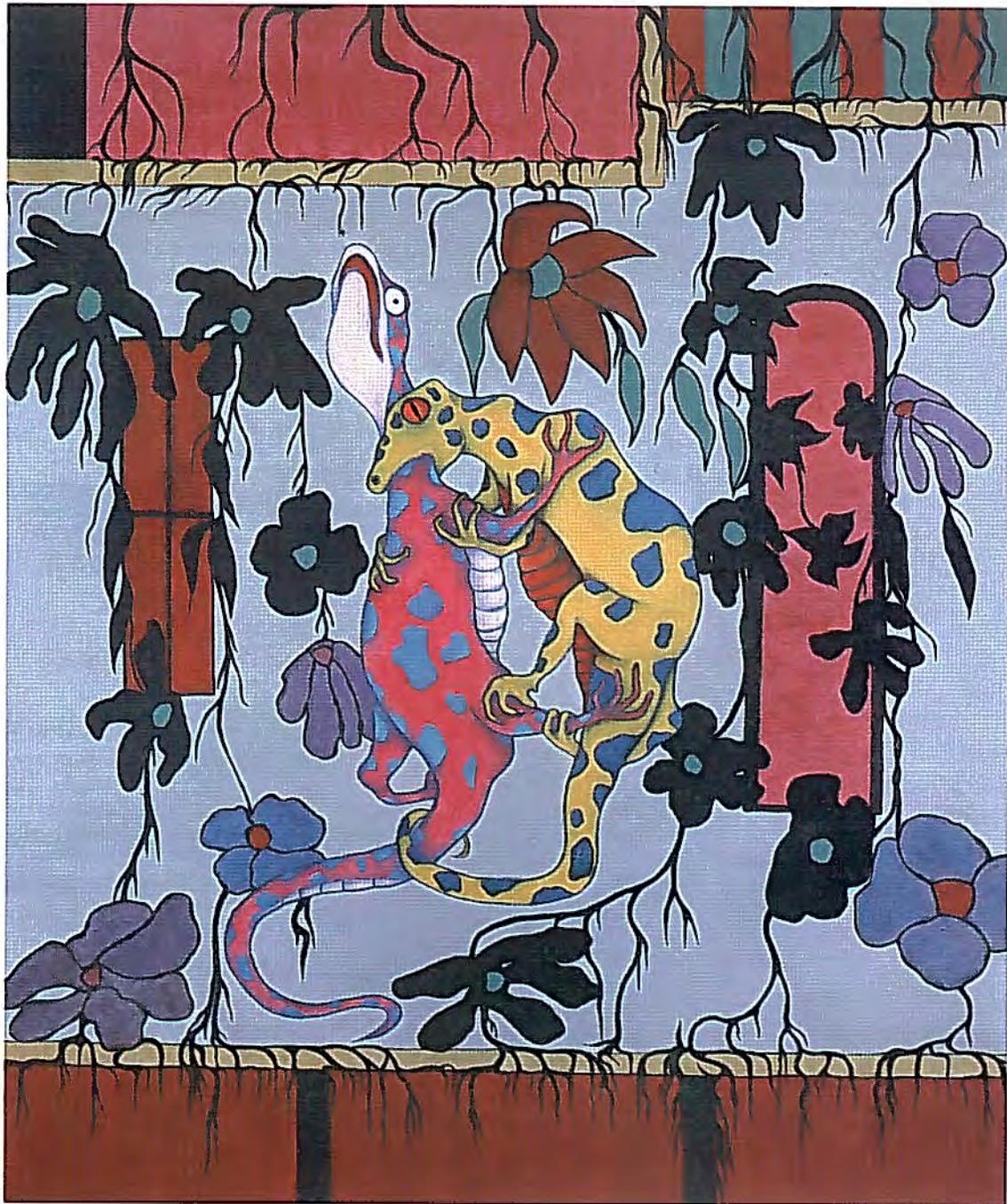
NOTTURNO GIAPPONESE
olio + acrilico (1998)
cm. 30x50



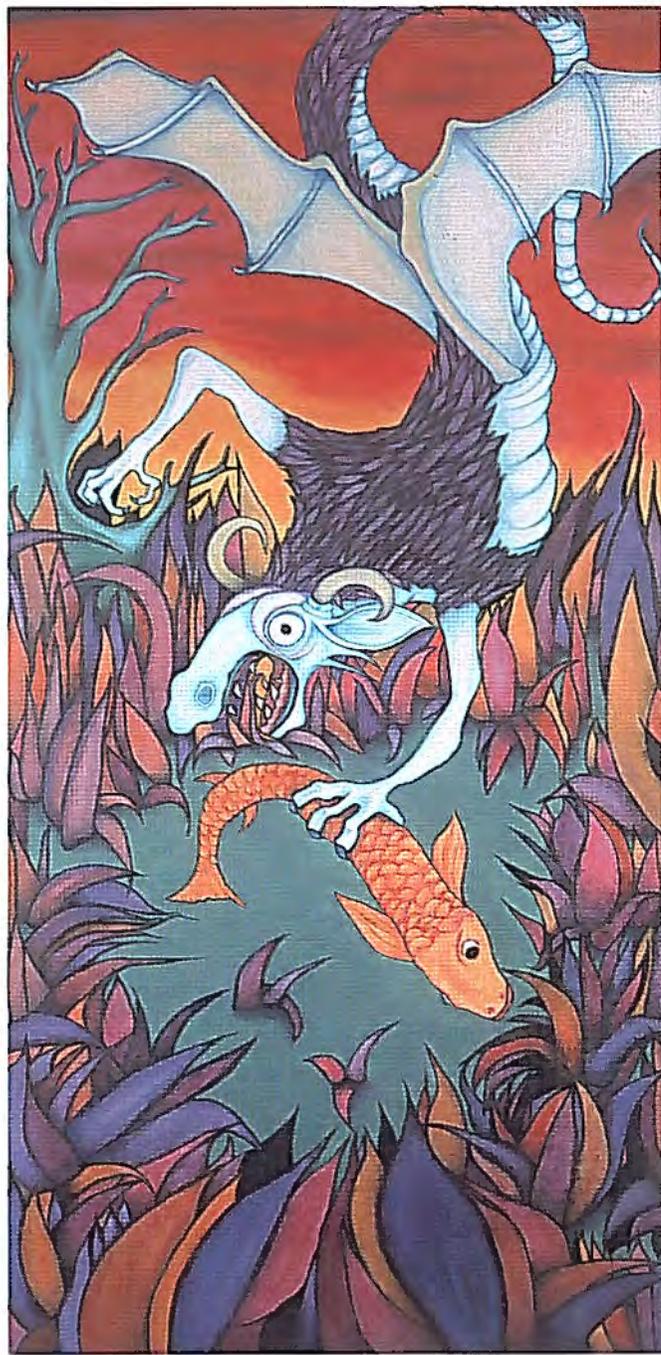
ANNUNCIAZIONE
olio su tela (1999)
cm. 50x70



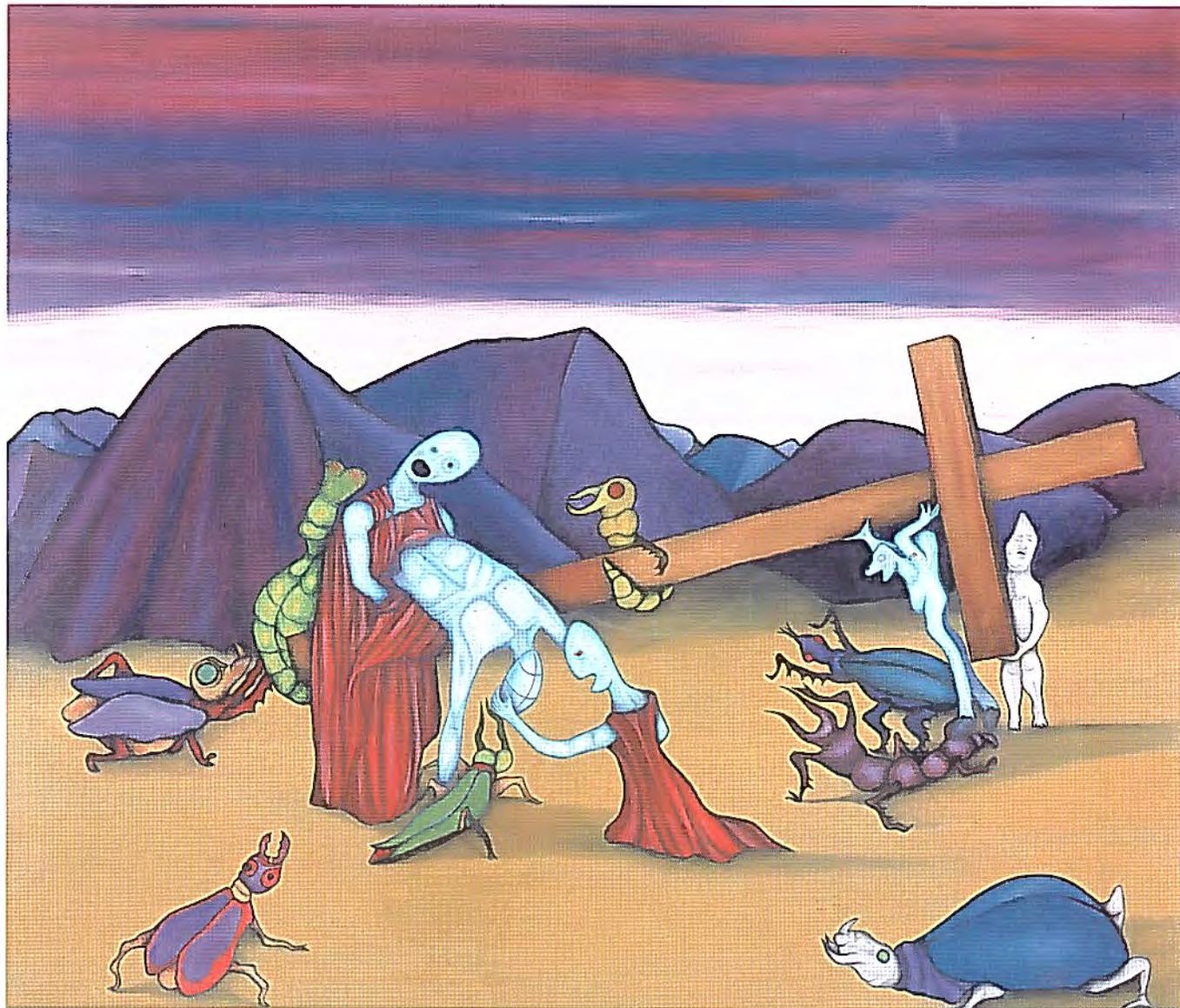
S. SEBASTIANO
olio su tela (1998)
cm. 70x80



DRAGHI
ORNAMENTALI
olio + argento (1998)
cm. 50x60



IL DEMONE PESCATORE
olio su tela (1997)
cm. 50x100



DEPOSIZIONE
olio su tela (1999)
cm. 60x70



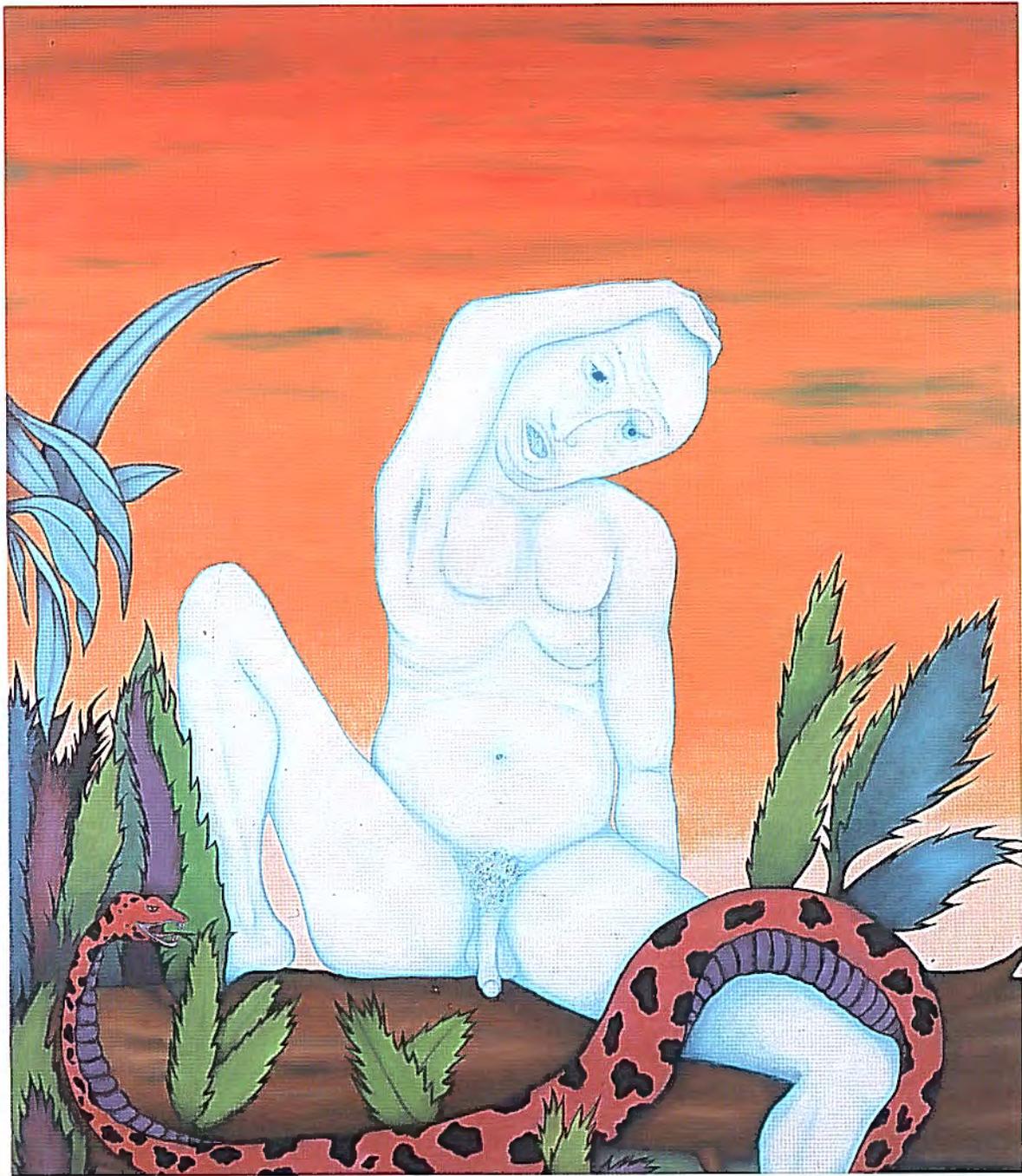
IL PREDATORE
olio + acrilico (1995)
cm. 40x50



L'ABBEVERATA
olio - tela (1997)
cm. 40x50



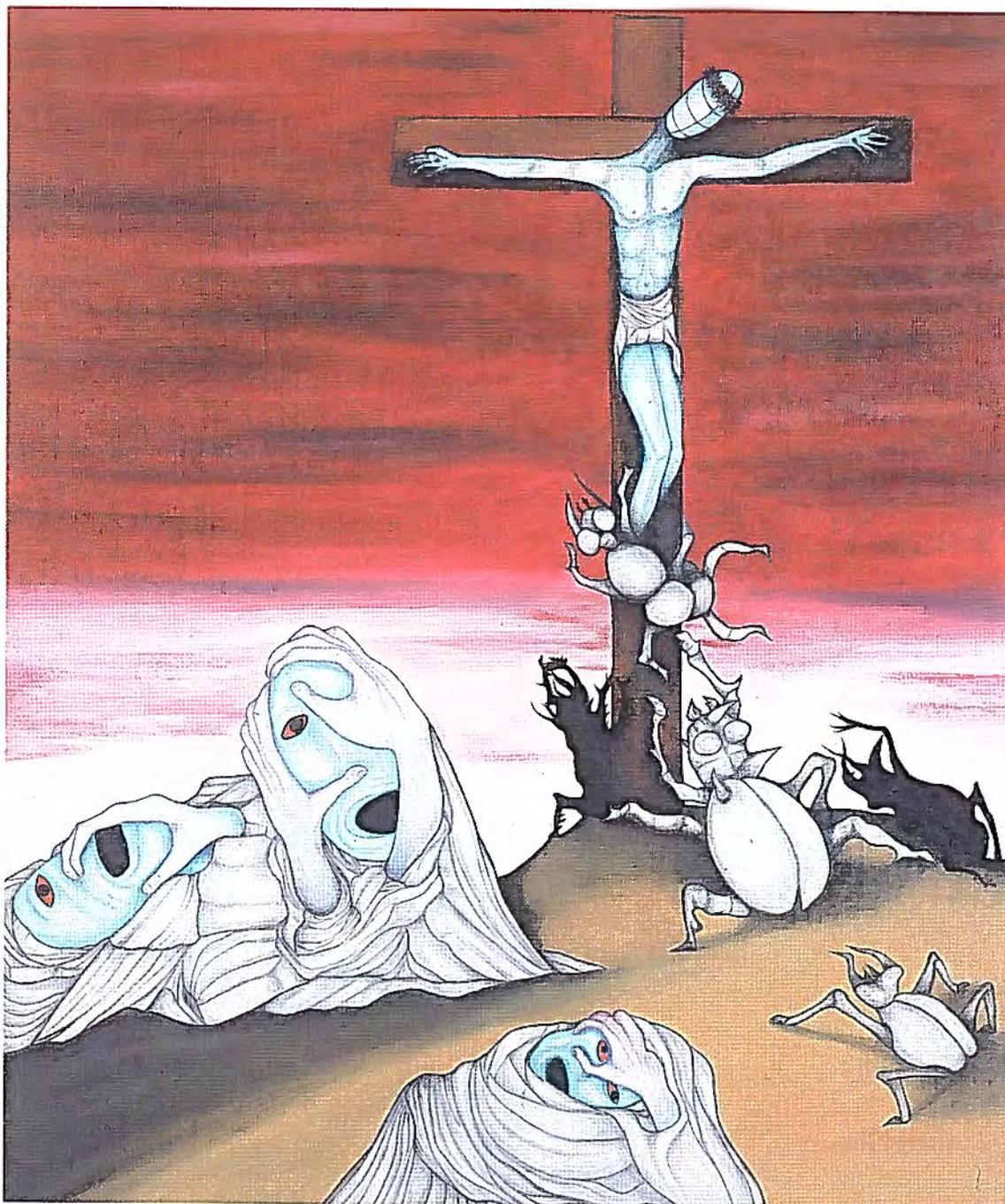
DI FRONTE
ALL'OCEANO
olio su tela (1999)
cm. 40x50



L'IDIOTA
olio su tela (2000)
cm. 70x60



NELLA PALUDE
olio su tela (2000)
cm. 70x60



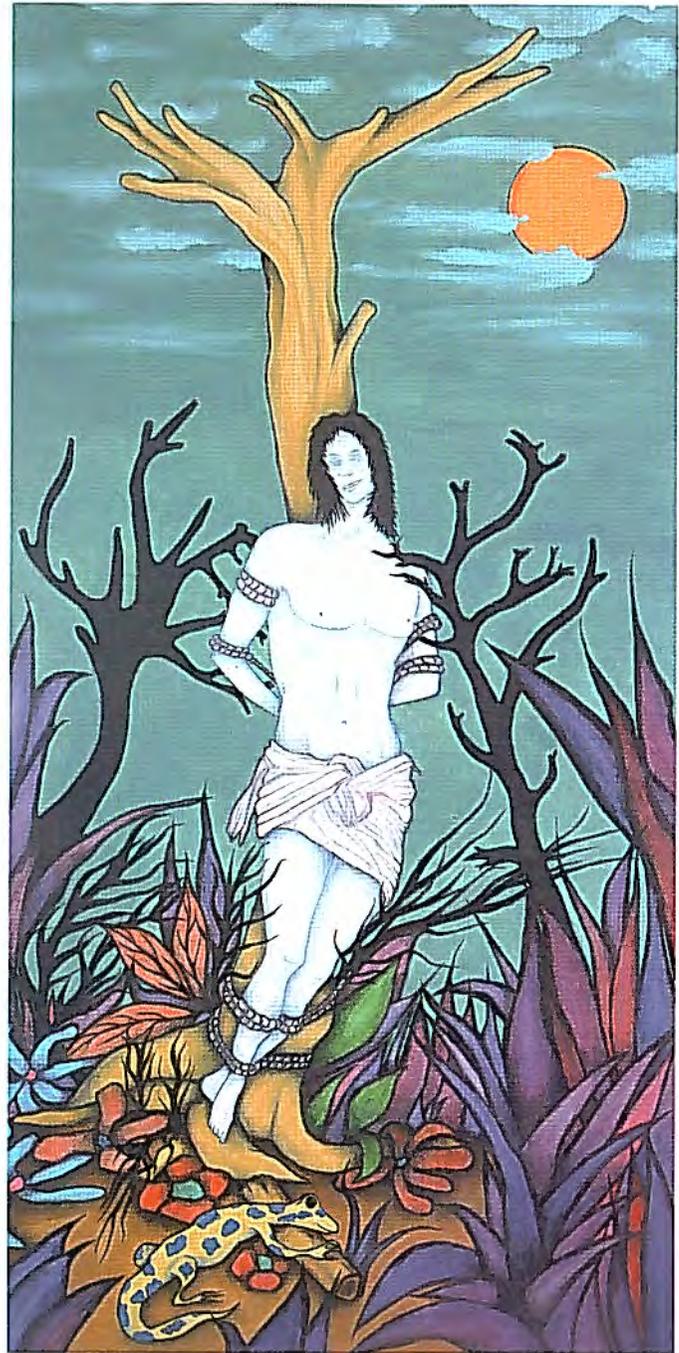
STABAT
MATER
olio su tela (1999)
cm. 50x60



NOTTURNO CON GLOBI LUMINOSI
olio + acrilico (1998)
cm. 25x90



IBRIDO PENSANTE
olio su tela (1998)
cm. 100x70



SAN SEBASTIANO
olio su tela (1998)
cm. 30x60



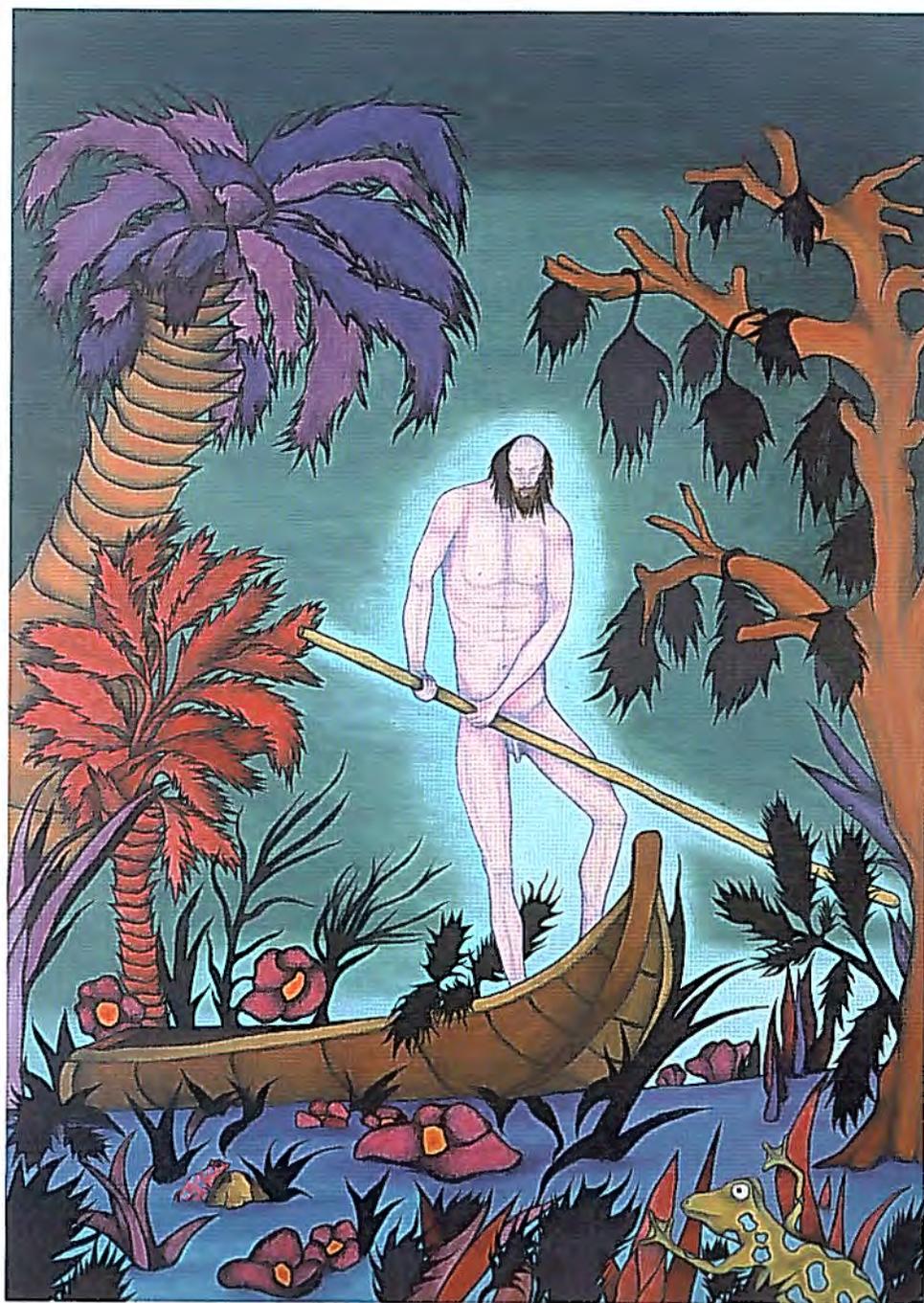
LUCERTOLA
olio + acrilico (1998)
cm. 50x60



L'AGGUATO
olio su tela (2000)
cm. 60x50



_ CAMALEONTE
olio su tela (1996)
cm, 40x80



BARCAIOLO
olio su tela (1998)
cm. 70x50

Finito di stampare
presso la litografia Antonino Trischitta di Messina
nel mese di Giugno 2000
per conto delle Edizioni "Il Gabbiano"
di Maria Froncillo Nicosia
Corso Cavour 119 - 98122 Messina - Tel. 090/57428 - 672226

